

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO II



CREATIVIDAD EN EL DOCUMENTAL INFORMATIVO DE
LARGOMETRAJE EN ESPAÑA

TRASCENDENCIA DE LOS HECHOS DE ACTUALIDAD

TESIS DOCTORAL DE:
DANIEL APARICIO GONZÁLEZ

DIRIGIDA POR:
MARIANO CEBRIÁN HERREROS

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO II



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

**CREATIVIDAD EN EL DOCUMENTAL INFORMATIVO DE
LARGOMETRAJE EN ESPAÑA. TRASCENDENCIA DE LOS
HECHOS DE ACTUALIDAD**

TESIS DOCTORAL

Autor: Daniel Aparicio González

Director: Mariano Cebrián Herreros

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN /DEPARTAMENTO DE PERIODISMO II



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

CREATIVIDAD EN EL DOCUMENTAL INFORMATIVO DE LARGOMETRAJE EN ESPAÑA. TRASCENDENCIA DE LOS HECHOS DE ACTUALIDAD

TESIS DOCTORAL

Autor: Daniel Aparicio González

Director: Mariano Cebrián Herreros

Madrid, 2013



Agradecimientos

A Amal (aunque ella insista en llamarse Esperanza), por su apoyo incondicional. Sin su amor y paciencia (¡cuánta!) esto no hubiera salido adelante.

A mi director de tesis, Mariano Cebrián, por estar ahí siempre que le necesité, y especialmente agradecido en la última fase, que fue delicada.

A Carmen Salgado, Elvira Calvo y todos los compañeros del departamento de Periodismo II que me animaron en estos años duros con su calor y ánimo. Gracias especiales a Roberto Gamonal que ha sido un gran compañero de viaje en nuestro largo camino de esfuerzo solidario. Y gracias, Soledad Huertas, por tu apoyo y eficacia.

A mis compañeros de Aire, con quienes sigue siendo un placer compartir proyectos ilusionantes.

A mis alumnos, con quienes aprendí tanto.

A tantos maestros y maestras que encontré por el camino y que hicieron especial el concepto de aprendizaje y de educación, entre ellos Sara Osuna y Roberto Aparici. Gracias muy especiales a Agustín García Matilla, por tanto.

A tantos directores y directoras, guionistas, montadores, cámaras, meritorios, etc. que han firmado los documentales aquí trabajados. Sin su obra, con la que tanto disfruté, esta tesis no sería posible.

A Fernando Tucho, por alumbrar los comienzos de esta tesis. Y a Valeria, por iluminar el final y ayudarme a proyectar con ilusión el camino a seguir. Gracias.

A Alex, Montse, Pablo, Guillermo, Andrés, Rafa (gracias inmensas por la ayuda con la traducción), Ana, Victor, Paqui y Marisol, por estar siempre cerca. A Iciar y Susana, por acompañarme mucho antes de que todo empezara, y por compartir conmigo el entusiasmo (tan energético y vital) de las grandes cosas por hacer.

A mis hermanos, y a mis padres. Sé que ellos se alegran aún más que yo porque la tesis llegó a buen puerto.

Y a Violeta, nuestro mejor documental, tú sí que eres real (non fiction). Llegaste con la tesis bajo el brazo.

ÍNDICE

CAPÍTULO 0. INTRODUCCIÓN	14
0.1. Planteamiento del tema y justificación de la investigación	15
0.2. Objetivos	20
0.3. Hipótesis	21
0.4. Metodología	21
0.4.1. Delimitación cronológica	24
0.4.2. Delimitación casuística	25
0.5. Fuentes	26
0.6. Estructura de la tesis doctoral	27
<i>Notas al capítulo 0</i>	29

PRIMERA PARTE: PLANTEAMIENTO GENERAL

CAPÍTULO 1. EL DOCUMENTAL INFORMATIVO DE LARGOMETRAJE. DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO	33
1. 1. Introducción al capítulo 1	33
1. 2. Una aproximación a la evolución de la definición de documental	33
1. 3. El documental frente al concepto de género. Documental, ficción y dramatización	35
1.4. Nuevas apropiaciones y usos del documental. Nuevas definiciones	39
1.5. Documental e información	41
1.5.1. Información en sentido amplio y en sentido estricto	42
1.5.2. Análisis, interpretación y opinión	45
1.6. Documental y creatividad	46
1.7. El documental según duración	49
1.8. El documental según soporte de producción	50
1.9. El documental según ventanas de exhibición	51
1.10. Concepto global de documental informativo de largometraje	53
<i>Notas al capítulo 1</i>	54
CAPÍTULO 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	58
2.1. Introducción al capítulo 2	58
2.2. La corriente documentalista en el cine. De los orígenes a la conciencia de movimiento	59
2.3. Referencialidad y evidencia. Realidad y ficción en el discurso documental	63
2.4. La aceptación de la subjetividad	68
2.5. Reflexión, subjetividad, ensayo	73
2.6. Nuevas apropiaciones del documental	75
2.7. Finalidad persuasiva y compromiso social	78
2.8. Formas que piensan	82
<i>Notas al capítulo 2</i>	83

CAPÍTULO 3. RETÓRICA Y CREATIVIDAD EN EL DOCUMENTAL AUDIOVISUAL	86
3.1 Introducción al capítulo 3	86
3.2. Documental y retórica	86
3.3. Documental y retórica audiovisual	88
3.4. Documental y Creatividad	91
3.4.1. Concepto de creatividad	91
3.4.2 Procedencia etimológica y ámbitos de aplicación de la creatividad	92
3.4.2.1. La personalidad creativa	93
3.4.2.2. La creatividad como proceso	94
3.4.2.3 La creatividad como contexto	95
3.4.2.4 La creatividad como producto	98
3.4.3 Creatividad y comunicación	100
3.5. Documental, retórica y creatividad	105
<i>Notas al capítulo 3</i>	106
 CAPÍTULO 4. DOCUMENTAL, CREATIVIDAD E INFORMACIÓN	 108
4.1. Introducción al capítulo 4	108
4.2. Discursos informativos sobre el mundo	108
4.3. Algunas aportaciones desde el Periodismo	111
4.3.1. Autores y líneas de investigación	111
4.3.2. Estilos creativos	114
4.3.3. Objetividad relativa y punto de vista	116
4.3.4. Riesgos y límites de la creatividad informativa	119
4.4. La seducción integradora al servicio de la educación y la ciudadanía	122
4.5. Cultura participativa	128
4.6. Documental, creatividad e información	131
<i>Notas al capítulo 4</i>	133
 CAPÍTULO 5. FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL CINEMATOGRAFICO INFORMATIVO	 139
5.1. Introducción al capítulo 5	139
5.2. Orígenes y desarrollo del documental informativo en el contexto mundial	140
5.2.1. Primera etapa: los noticiarios	140
5.2.2. Pioneros del documental	141
5.2.3. <i>Verité</i> y cine directo. Innovaciones técnicas para nuevos estilos documentales	149
5.2.4. El documental informativo en el torbellino norteamericano de los 60 y 70: Vietnam, conflictos raciales, contracultura... El documental como contrapoder	156
5.2.4.1. Nueva ampliación de los horizontes creativos en el documental: el Nuevo Periodismo	162
5.2.4.2. El documental de las décadas de los 60 y 70 en otras geografías	164

5.2.5. El documental informativo en los años 80	165
5.2.6. El documental informativo en los años 90 y primera década del XXI	169
5.3. El documental en España	183
5.3.1. Primera etapa: de los orígenes a la Guerra civil	184
5.3.2. El documental informativo español en los años 50-70	185
5.3.3. El documental informativo español durante la Transición	187
5.3.4. El documental informativo español durante los años 80-90	191
<i>Notas al capítulo 5</i>	197

SEGUNDA PARTE: TRABAJO DE CAMPO

CAPÍTULO 6. TRATAMIENTOS EXPRESIVOS EN EL DOCUMENTAL 205

6.1. Introducción al capítulo 6	205
6.2. El documental como forma audiovisual	205
6.3. Forma, emoción y placer estético	206
6.4. Propuesta metodológica para el análisis del documental informativo de largometraje	209
6.4.1. El modelo de análisis explicado punto a punto y ejemplificado (análisis de significados en <i>Asaltar los cielos</i>)	212
6.4.2. Justificación de la clasificación temática	218
6.4.3. Algunos títulos del <i>catálogo oculto</i>	219
6.5. Algunos recursos de espectacularización: la realidad expresada en clave de entretenimiento	221
6.5.1. Recursos relacionados con el guión	223
6.5.2. Recursos relacionados con la grabación	230
6.5.3. Recursos relacionados con el montaje	232
6.5.4 Recursos relacionados con la naturaleza audiovisual del discurso	238
6.6. Emociones de forma y fondo	239
<i>Notas al capítulo 6</i>	240

CAPÍTULO 7. Análisis de documentales sobre *Denuncia de violaciones de derechos humanos* 245

7.1. Introducción al capítulo 7	245
7.2. Análisis específico de <i>La espalda del mundo</i>	249
7.2.1 Justificación de la elección de <i>La espalda del mundo</i>	249
7.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>La espalda del mundo</i>	250
7.2.3. Creatividad en <i>La espalda del mundo</i>	251
7.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>La espalda del mundo</i> (episodio “La vida”)	254
7.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>La espalda del mundo</i> (episodio “La vida”)	258

7.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>La espalda del mundo</i> (episodio “La vida”)	261
<i>Notas al capítulo 7</i>	263
CAPÍTULO 8. Análisis de documentales sobre <i>ETA y el conflicto vasco</i>	266
8.1. Introducción al capítulo 8	266
8.2. Análisis específico del documental <i>Perseguidos</i>	271
8.2.1. Justificación de la elección de <i>Perseguidos</i>	271
8.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>Perseguidos</i>	272
8.2.3. Creatividad en <i>Perseguidos</i>	274
8.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>Perseguidos</i>	274
8.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>Perseguidos</i>	280
8.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>Perseguidos</i>	289
<i>Notas al capítulo 8</i>	291
CAPÍTULO 9. Análisis de documentales sobre <i>Inmigración</i>	292
9.1. Introducción al capítulo 9	292
9.2. Análisis específico del documental <i>Balseros</i>	298
9.2.1. Justificación de la elección de <i>Balseros</i>	298
9.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>Balseros</i>	300
9.2.3. Creatividad en <i>Balseros</i>	304
9.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>Balseros</i>	304
9.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>Balseros</i>	324
9.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>Balseros</i>	328
<i>Notas al capítulo 9</i>	332
CAPÍTULO 10. Análisis de documentales sobre <i>Conflictos laborales</i>	333
10.1. Introducción al capítulo 10	333
10.2. Análisis específico del documental <i>El efecto Iguazú</i>	339
10.2.1. Justificación de la elección de <i>El efecto Iguazú</i>	339
10.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>El efecto Iguazú</i>	340
10.2.3. Creatividad en <i>El efecto Iguazú</i>	342
10.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>El efecto Iguazú</i>	342
10.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>El efecto Iguazú</i>	350
10.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>El efecto Iguazú</i>	355
<i>Notas al capítulo 10</i>	358

CAPÍTULO 11. Análisis de documentales de <i>Revisión de hechos históricos</i>	359
11.1. Introducción al capítulo 11	359
11.2. Análisis específico del documental <i>Lucio</i>	372
11.2.1. Justificación de la elección de <i>Lucio</i>	372
11.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>Lucio</i>	373
11.2.3. Creatividad en <i>Lucio</i>	375
11.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>Lucio</i>	375
11.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>Lucio</i>	385
11.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>Lucio</i>	389
Notas al capítulo 11	392
CAPÍTULO 12. Análisis de documentales sobre <i>Temas sociales</i>	394
12.1. Introducción al capítulo 12	394
12.2. Análisis específico del documental <i>A través del Carmel</i>	405
12.2.1. Justificación de la elección de <i>A través del Carmel</i>	405
12.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>A través del Carmel</i>	406
12.2.3. Creatividad en <i>A través del Carmel</i>	410
12.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>A través del Carmel</i>	410
12.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>A través del Carmel</i>	413
12.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>A través del Carmel</i>	416
Notas al capítulo 12	419
CAPÍTULO 13. Análisis de documentales sobre <i>Conflictos bélicos</i>	421
13.1. Introducción al capítulo 13	421
13.2. Análisis específico del documental <i>Bagdad Rap</i>	424
13.2.1. Justificación de la elección de <i>Bagdad Rap</i>	424
13.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>Bagdad Rap</i>	425
13.2.3. Creatividad en <i>Bagdad Rap</i>	428
13.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>Bagdad Rap</i>	428
13.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>Bagdad rap</i>	436
13.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>A través del Carmel</i>	439
Notas al capítulo 13	444

CAPÍTULO 14. Análisis de documentales sobre Salud	446
14.1. Introducción al capítulo 14	446
14.2. Análisis específico del documental <i>Las alas de la vida</i>	452
14.2.1. Justificación de la elección de <i>Las alas de la vida</i>	452
14.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de <i>Las alas de la vida</i>	453
14.2.3. Creatividad en <i>Las alas de la vida</i>	455
14.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en <i>Las alas de la vida</i>	455
14.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en <i>Las alas de la vida</i>	456
14.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en <i>Las alas de la vida</i>	463
<i>Notas al capítulo 14</i>	466

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES	467
Conclusiones	467
Conclusiones vinculadas con los tratamientos creativos	470
Conclusiones vinculadas con la profundización informativa	471
Otras conclusiones	474
Aplicaciones	476

AMPLIO RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCTION	481
OBJECTIVES	482
RESULTS	483
CONCLUSIONS	484

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL	487
Libros	487
Webgrafía	493
Películas en DVD	501

ANEXOS

ANEXO 1. Listado de documentales producidos entre 2000 y 2010	505
ANEXO 2. Listado de documentales analizados por capítulo	515

INTRODUCCIÓN



CAPÍTULO 0. Introducción

0.1. Planteamiento del tema y justificación de la investigación

En el año 2001 se estrena en España *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), un largometraje documental que abre una senda prolífica en cuanto a documentales estrenados en sala cinematográfica: *Balseros* (Carlos Bosch Josep M^a Domenech, 2002), *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), *La pelota vasca* (Julio Medem, 2003), *De nens* (Joaquín Jordá, 2003), *Invierno en Bagdag*, (Javier Corcuera, 2005), etc. Comienza entonces a expandirse una práctica de cine de lo real que, si bien no era estrictamente nueva en los circuitos comerciales de exhibición españoles, sí que experimenta en estos años una resurrección y un éxito sin precedentes. Es una tendencia que continúa en la segunda mitad de la década, con títulos destacados como *Las alas de la vida* (Antonio Pérez Canet, 2006), *Invisibles*, (Isabel Coixet, Wim Wenders, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso, Javier Corcuera, 2007), *A través del Carmel*, (Claudio Zulián, 2007), *Bucarest, la memoria perdida*, (Albert Solé, 2008) o *Bicicleta Cullera Poma*, (Carles Bosch, 2010).

Cabe afirmar, por tanto, que en esta década 2000-2010 crece la práctica del documental de largometraje en España, y que lo hace en múltiples direcciones. Tanto es así que muchos de los investigadores del tema han terminado por concluir que el documental ya no es lo que venía siendo, un formato consagrado a representar la realidad de una forma lo más objetiva posible y con un estilo ortodoxo, sino que se transforma en una herramienta multiforme de exploración de la realidad¹. No es, por otro lado, un fenómeno aislado de la filmografía española, sino el reflejo de una evolución que ya se había iniciado, con EEUU a la cabeza, en el resto del mundo: *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002), *Taxi al lado oscuro* (*Taxi to the dark side*, Alex Gibney, 2007), etc.

Entre las tendencias creativas del documental, en esta tesis vamos a interesarnos por aquellas que exploran temas informativos de actualidad, para estudiar cómo creatividad y contenidos se dan la mano para sacar a la luz nuevos enfoques sobre dichos asuntos. Todos los documentales citados más arriba, y todos los que abordaremos en esta investigación, tienen en común esa mirada informativa en sentido amplio sobre lo real.

Por otro lado, estos formatos nacen con la pretensión inequívoca de llegar a grandes públicos, en un ecosistema mediático saturado de información y entretenimiento. Por su pretensión de abrirse paso en este contexto, por su larga duración y por su destino de exhibición, los documentales han intensificado su apuesta por la creatividad y por el uso de recursos expresivos, en ocasiones activando estrategias de producción grandiosas, algunas heredadas del cine de entretenimiento, con el fin de intentar asegurar el éxito. Son métodos cada vez más habituales para sobrevivir en un mercado dominado por la *cultura del espectáculo*².

Se pretende con esta investigación, por un lado, indagar en las fronteras entre lo informativo y lo creativo. Las relaciones entre información y espectáculo nunca han sido especialmente fluidas ni bien vistas, y tienen riesgos evidentes: falta de rigor, sometimiento de la realidad a los patrones audiovisuales del entretenimiento, etc.

Pero, por otro lado, se trata de llamar la atención sobre las ventajas y sobre el sentido de oportunidad que estos formatos ofrecen para llegar al gran público, y para hacerlo además de una manera que quizá los formatos informativos y/o periodísticos tradicionales (los que se trabajan a diario en radio, en prensa, en televisión...) no consiguen, principalmente por estar sometidos a los condicionantes empresariales de falta de tiempo, independencia, etc., sin olvidar lo que supone depender de los resultados de audiencia. Todos estos hándicaps han ido derivando, con demasiada frecuencia, en prácticas informativas poco saludables. Autores como Mariano Cebrián, han llamado la atención sobre buena parte del periodismo que se viene realizando en televisión, advirtiendo sobre el peligro de caer en la *desinformación*³:

La TV supera su función mediadora entre la realidad y el telespectador y se convierte en subversiva de la realidad circundante del espectador. Es una selectora de hechos y personas que no responden a la realidad diaria y vital de una sociedad, sino sólo a aquello que se sale de lo normal, que es novedad, y, consecuentemente, noticiable según los cánones tradicionales. De esta manera las noticias se refieren generalmente a lo cambiante y a apenas a lo estable (Cebrián, 1998: 175)

Si desde no pocos sectores del ámbito informativo profesional se viene reclamando el ejercicio de un periodismo más constructivo, más participativo, más centrado en construir ciudadanía crítica y menos en lo conflictivo y en lo anecdótico⁴, quizá el documental informativo sea una vía idónea (no la única, por supuesto) de seguir construyendo camino, de reforzar el tejido social, apostando así por una práctica informativa comprometida con los objetivos de servicio público.

En esta línea el documental informativo de largometraje conecta con lo expresado en algunas teorías que apuntan hacia un horizonte esperanzador. Entre otras, las propuestas educativas de Mario Kaplún (1992) o Len Masterman (1993), la reconstrucción del mosaico de Agustín García Matilla (2003), o los planteamientos de educación en la cultura del espectáculo de Joan Ferrés (2000).

En cualquier caso, abordando este campo de investigación se pretende humildemente aportar algo más de luz al ámbito del género documental, que, a pesar de su creciente importancia y larga tradición, no cuenta aún con un suficiente corpus de estudios teóricos (especialmente en España). Algo sobre lo que vienen advirtiendo numerosos expertos que se han aproximado a este género fílmico.

El que no fuera fácil encontrar conceptos capaces de enlazar sin dificultades el referente último de esta obra y su propuesta real es muy revelador de la falta de reflexión sobre el tema que nos ocupa: el documental en nuestro país. Mientras que otros aspectos del cine español no sólo están siendo revisados puntualmente, sino incluso revisitados con una frecuencia que a veces se antoja excesiva, parece que el documental sigue siendo el pariente pobre de nuestro cine, al que apenas si se invita, literalmente hablando, a las fiestas mayores. El problema no sería tan escandaloso si sólo estuviéramos hablando de una reivindicación histórica, pero es que se trata de ocupar un espacio para la reflexión teórica que todavía necesita una primera labor de cartografiado.. (Catalá et al., 2001: 7)

Otros autores, como Miquel Francés, puntualizan que es precisamente en ámbitos como el de la realización, y no tanto en los históricos y/o ideológicos, donde se adolece de estudios sólidos⁵. Y es precisamente en el ámbito de la creatividad (realización y guión) donde se asienta el núcleo de nuestro trabajo. En cualquier caso, nos parece innegable, como nos recuerdan otros colegas investigadores, que el campo del documentalismo merece una atención especial, precisamente ahora que parece haberse adentrado en un incipiente y fértil desarrollo. Luis Ángel Ramírez (2005: 170) sugiere que “habrá que estar expectantes con respecto a lo que esta relación nos depare en el futuro, pero con seguridad podemos afirmar que el actual interés por la realidad y su representación cinematográfica no es ninguna moda pasajera”. Antonio Weinrichter, que viene cartografiando y categorizando la evolución multiforme del documental desde la llegada del siglo XXI (falso documental, cine de metraje encontrado, film-ensayo, digitalismo, documentalismo videoartístico e hibridación ficción-documental), habla incluso de un *nuevo régimen de la imagen* que ha afectado sobremanera al documental, cuyas novedades merecen ser estudiadas. Entre las más importantes, que ha dejado de suscitar sólo debates sobre sus contenidos para hacerlo sobre su propia forma.

El documental del milenio, el posdocumental si se quiere, convive con una práctica tradicional, heredera del cinéma vérité, y con el reportaje televisivo. Pero si se nos pide periodizar su evolución última, el acento debe recaer sobre las novedades tanto o más que sobre las continuidades. Lo que parece claro es que el documental ha llegado menos exhausto que la ficción al cambio de siglo... quizá porque empezó más tarde, 25 años más tarde. En esta era en la que se habla de la “muerte del cine” nada parece tener más vitalidad que un cine como el documental que, si sufre alguna crisis, es la del crecimiento: su vertiginosa evolución en los últimos (25 años por seguir con números redondos) provoca todo tipo de problemas terminológicos para abarcar sus diversas manifestaciones. En rigor, habría que postular la existencia de todo un nuevo régimen de la imagen que abarcaría desde lo más popular (la democratización total de internet) hasta lo más elitista (el interés del museo por las formas de lo real), sin olvidar los reality shows, ese fenómeno o síndrome que demuestra que también la TV ha descubierto el principio de (tele)realidad (Weinrichter, 2010: 18).

María Luisa Ortega, por su parte, habla de un mestizaje formal, entre el documental histórico-científico y la ficción, entre ciencia y making of, cuyos parámetros de conexión conviene estudiar para intentar detectar, entre otros descubrimientos, de que múltiples formas se accede hoy al conocimiento.

De nuevo vemos mestizarse al documental histórico o científico con las radicales características del espectáculo de la ficción televisiva contemporánea a todos los niveles en los productos más “ficcional”, mientras que en los productos derivados de carácter más documental o educativo asistimos a una peculiar hibridación entre el *making of* audiovisual y la ciencia en un proceso que abre, sin lugar a dudas, un apasionante terreno para pensar desde qué parámetros se contempla la comunicación de conocimientos en la sociedad contemporánea (Ortega, 2005: 19).

Y todo este contexto de cambio y de potencialidad creativa no es un fenómeno que se haya detectado sólo desde la teoría crítica. Esta conciencia de momento clave también encuentra arraigo en el ámbito profesional. Así lo reivindican directores como José Luis Guerín al celebrar las inmensas posibilidades del cine de lo real, al que augura grandes caminos por explorar.

Realmente no entiendo a quienes piensan en el documental como una especie de subcine aparte, quizá más vinculado al periodismo que al propio cine. Yo siempre reclamo para el cine un compromiso con el propio cine (...) en la historia del documental sí hay una cosa muy atractiva: cómo ha absorbido a gente de disciplinas muy diversas, gente que procedía de la antropología, del periodismo, viajeros, científicos, etc.; pero todos ellos aun utilizando inicialmente las herramientas cinematográficas como prolongación de sus disciplinas, acabaron teniendo la revelación del cine e hicieron películas bellísimas. Eso, el que se haya impregnado de disciplinas diversas, ha sido un aliciente, un revulsivo para un cine demasiado endogámico, cerrado sobre sí mismo, aportando formas impensables si no fuese desde esas otras disciplinas (...) Estoy convencido de que para mucha gente que acepta la idea del cine como el «séptimo arte» el documental escapa a la dimensión artística y por eso me parece fundamental que se reivindique la idea de belleza también en ese campo de la creación cinematográfica. Aunque muchas veces se desvía la reflexión del campo estético hacia la dimensión ética. (Guerín en Monterde, 2007: 125-126)

Intentamos, pues, estudiar este nuevo entorno documental, vinculando sus nuevas potencialidades expresivas (desde el empleo de la *voz poética* hasta el *uso alegórico del material de archivo*, pasando por las *estéticas amateur*⁶) con los requerimientos y necesidades propios de la información audiovisual. Sólo con la actualización permanente de los estudios podremos entender y adquirir un conocimiento profundo de nuestras dinámicas de producción informativa, y entender como esta época, como cada nueva época, revisa sus modelos y formas de presentar y acceder a la información.

La teoría de la información audiovisual (...) emerge de los planteamientos vitales de cada sociedad y busca unas hipótesis, cuya eficacia y resultados deberán verificarse dentro de esa misma sociedad. Se trata, por tanto, de situarla en el marco social y en la dinámica de una teoría práctica. (Cebrián, 1988: 378)

En lo que respecta al ámbito de la información audiovisual, creemos que no es para nada despreciable que los profesionales exploren las posibilidades de la creatividad aplicada a su trabajo. Así lo vienen reclamando algunos autores desde el ámbito teórico, como Silvia Jiménez, en su caso dirigiendo recomendaciones hacia la esfera radiofónica:

Creo que los nuevos soportes de difusión no propician una nueva forma de entender el periodismo, pero sí de ejercerlo desarrollando las capacidades creativas. El periodista es un creador y debe perseverar en su tarea fomentando hábitos que no estén basados en la rutina sino en el ejercicio de actos creativos que le conduzcan a la excelencia por y para la audiencia. (Jiménez, 2008: 196)

Y, en este sentido, compartimos con Silvia Jiménez la aspiración de que los estudios creativos formen parte de los planes de estudio de las Facultades de Periodismo (y de Comunicación en general, añadimos). Mi propia experiencia de más de diez años como profesor en la licenciatura y grado de Periodismo me ha permitido corroborar la escasez de asignaturas que

centren sus programas en el desarrollo de la creatividad aplicada a las futuras tareas profesionales de los alumnos.

Por esto, desde nuestro punto de vista, la enseñanza creativa debería estar presente como método en los planes de estudio de las Facultades de Periodismo, puesto que la misión de los profesores universitarios es garantizar los medios para que los futuros profesionales afronten su trabajo con el mayor número de destrezas: curiosidad, imaginación, sensibilidad, atracción por lo nuevo, fluida en la expresión, etc. (Jiménez, 2008: 43)

Esta tesis aspira también, en alguna medida, a contribuir a tal empeño, sumando algo de conocimiento a un panorama donde escasean “los estudios que vinculan la creatividad con la comunicación (fuera del ámbito publicitario)” y donde “muy pocos tienen aplicación informativa” (Jiménez, 2008: 16). Ante la estandarización de los procesos creativos en las prácticas informativas y/o periodísticas profesionales, hemos querido indagar en las posibilidades que ofrecen los formatos documentales de largometraje.

Proponemos aquí un estudio que dirija su punto de mira principal al modo en que se generan formalmente estos trabajos, intentado así establecer conocimiento desde el adentro de la producción, en un sentido similar al que establece Omar Rincón en su trabajo *Narrativas mediáticas*, cuando acepta que el *placer estético* forma parte de lenguaje informativo de los medios.

Busco, entonces, analizar las culturas mediáticas o el modo propio como se da la comunicabilidad o la interpelación desde los medios de comunicación y cómo se construyen las estéticas o los modos del gusto mediático. Estas culturas se han explicado, generalmente, «desde el afuera» desde la filosofía, la semiótica, la psicología, la antropología, entre otras. Este texto llama a comprenderlas desde el «adentro» las condiciones de narración de los modos mediáticos de producción de referentes de encuentro, sentires colectivos y encantos para la vida (Rincón, 2006: 14).

Porque toda esta evolución del documental no puede entenderse sin tener en cuenta la madurez del propio espectador, que ha aprendido a disfrutar de los placeres de la forma: “la génesis de un nuevo lector o de espectador capaz de atender al mismo tiempo a la historia y a la forma de contarla” (Catalá, 2010: 34). ¿Se abre, entonces, una nueva etapa de entender el *realismo*?

Cada tema te dicta su forma” acostumbraba a responder Joris Ivens cuando alguien pretendía ver dos cineastas distintos en películas como *Lluvia* o como *Tierra española* (1937). Cada tiempo busca su realismo, insistió Bertolt Brecht. (Ledo, 2005: 35).

Por tanto, justificamos la necesidad de este estudio desde la escasez de investigaciones que vinculan la creatividad con la información audiovisual, y más concretamente en los ámbitos de información de actualidad y/o periodística. Lo planteamos porque estamos convencidos de que una información más creativa ayuda a interpretar mejor los mensajes por parte de las audiencias. El documental informativo de largometraje, por ejemplo, permite desarrollar con

mayor profundización el *cómo* y el *porqué* de los seis famosos interrogantes que un periodista intenta responder en sus piezas.

Elaboramos este rastreo por la década 2000-2010 del documental español por haber detectado un interesante caldo de cultivo de creatividad informativa que merece la pena ser explorado y fijado en sus rasgos esenciales. La investigación nos permitirá además sumar un aporte al conocimiento global del documental de largometraje en España, y nos obliga a formularnos unas cuantas preguntas: ¿Cómo se puede aplicar la creatividad a un documental? ¿Hasta qué punto se puede considerar como documental algo que es creativo? ¿Qué es y cómo se elabora un documental creativo?

0.2. Objetivos

El objetivo general de la tesis es el de investigar qué estrategias creativas se están desarrollando en los discursos documentales informativos en España. Procedemos a estudiar un periodo concreto (2000-2010 en España) para demostrar la estrecha relación existente entre creatividad e información audiovisual y comprobar en qué medida la creatividad es compatible con la eficacia informativa.

Desglosamos este objetivo principal en los siguientes objetivos específicos:

- Analizar la década 2000-2010 de documentales informativos cinematográficos de largometraje, a fin de obtener sus características más significativas.
- Proponer un modelo de análisis sólido que permita detectar las estrategias de guión y realización de los documentales y en qué medida dichas estrategias contribuyen a la claridad y eficacia del mensaje informativo.
- Revisar el corpus histórico de los documentales informativos de largometraje más significativos para extraer prácticas creativas y detectar, en su caso, tendencias y/o líneas evolutivas en este sentido que puedan aplicarse a las producciones actuales que son objeto de nuestro análisis.
- Analizar los documentales desde su forma de narrarse, con el fin de detectar posibles límites entre lo creativo y lo informativo, conectando para ello la creatividad con los códigos expresivos propios del documental cinematográfico de largometraje.
- Extraer un catálogo de características expresivas en el periodo analizado, que pueda servir de muestra para el desarrollo de prácticas profesionales informativas más creativas y para la inclusión de estos temas en las prácticas docentes de las Facultades de Comunicación.
- Abrir nuevas vías exploratorias sobre el documental informativo. Como es lógico, el tema es suficientemente amplio como para pretender agotarlo en esta tesis, y ofrece suficientes líneas centrífugas de conocimiento que permiten plantearse futuros desarrollos de investigación, entre ellos, los vinculados con la recepción del mensaje,

por ejemplo (¿realmente los espectadores asimilar más y mejor la información proveniente de un documental de largometraje que de otros formatos más estandarizados?), o con los ámbitos industriales de producción (¿realmente esta eclosión de documentales es sostenible en el tiempo o ha sido un capítulo aislado y puntual?).

0.3. Hipótesis

La hipótesis general de partida es que el documental informativo de largometraje ha experimentado una transformación desde sus patrones tradicionales de representación objetiva de lo real, y que está convirtiéndose en una herramienta de indagación creativa de la realidad, explorando a fondo nuevos temas de trascendencia informativa y constituyéndose así en una alternativa al discurso de los medios de comunicación tradicionales.

- Los documentales informativos de largometraje ofrecen condiciones formales y de producción válidas para la profundización informativa y para el desarrollo de la creatividad estilística.
- Las convenciones y normas creativas en el documental informativo siguen evolucionando y modificando el pacto de lectura entre autor y espectador, y ahora se proponen nuevos márgenes de maniobra.
- La creatividad aplicada al discurso ofrece estrategias muy útiles para conseguir resultados valiosos (que conecten con los objetivos de la obra), sin que ello vaya en detrimento del rigor informativo.

El estudio para la comprobación de esta hipótesis general se inscribe sobre cierto fondo de investigación exploratoria, al encontrarnos ante un objeto de investigación poco desarrollado. Como ya hemos comentado, esta obra busca también generar nuevos interrogantes que posteriormente deban ser puestos a prueba y, en definitiva, servir de estímulo a nuevas líneas de investigación.

0.4. Metodología

Como comentábamos, apenas existen investigaciones que vinculen creatividad con información audiovisual. Los estudios creativos se han venido aplicando con cierta frecuencia al arte, a la psicología o a los ámbitos empresariales, pero apenas se aproximaron a las ciencias de la comunicación (algo sí hay, insistimos, en publicidad). En este caso, por tanto, hemos tenido que recurrir a una metodología que de alguna manera cruce nuestras dos áreas de conocimiento: información audiovisual y creatividad. La pertenencia al campo de las ciencias sociales nos permite recurrir a la interdisciplinariedad para conectar la información audiovisual y el periodismo con la creatividad y la retórica, y también, tangencialmente, con la educación y el periodismo, sin supeditar unos ámbitos

del conocimiento a otros, sino integrándolos en una síntesis. Lo hemos hecho con la flexibilidad suficiente que nos permita aproximarnos a nuestro objeto de estudio, en la línea que propone Mattelart: «A la investigación se le imponen con demasiada frecuencia sus objetos en virtud de los métodos de los que se dispone, cuando lo que habría que hacer es adaptar los métodos al objeto» (Mattelart y Mattelart, 1997:57).

El objetivo general de la investigación, así como los dos primeros objetivos específicos se abordarán mediante el desarrollo de un modelo propio de análisis que nos permita detectar específicamente las vinculaciones entre creatividad e información. Queremos aclarar, en este sentido, que la investigación se centra exclusivamente en el análisis del discurso (los textos documentales), que es uno, y sólo uno, de los múltiples puntos de vista desde los que puede estudiarse el documental. El resto, tal como explica Nichols (1997: 42-62), se ubican en los ámbitos del espectador (recepción) y en los de las prácticas institucionales (producción, distribución, políticas de ayuda, etc.) que rodean al documental y que también afectan, como es lógico, a su desarrollo.

El modelo de análisis que proponemos en esta investigación se explica en profundidad, punto por punto, en el capítulo 6 (concretamente en el apartado 6.4. *Propuesta metodológica para el análisis del documental informativo de largometraje*, en la segunda parte de la tesis), pero lo referenciamos aquí a modo de primera toma de contacto:

1. Introducción al tema
2. Análisis específico del documental [<i>título del documental</i>]
2.1. Justificación de la elección
2.2. Ficha técnica y contexto de producción
2.3. Creatividad en el documental [<i>título del documental</i>]
2.3.1. Análisis específico de la creatividad en el documental [<i>título del documental</i>]
2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en el documental [<i>título del documental</i>]
2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en [<i>título del documental</i>]

Tabla 1. : Modelo propio para el análisis de documentales

Para los objetivos específicos 3 y 4 se recurrimos a la revisión crítica de la bibliografía existente sobre el género documental universal y español, y por supuesto, se procede al visionado de los documentales más representativos (tanto históricos como del periodo estudiado).

Los objetivos específicos 5 y 6 se abordan desde la metodología inductiva, revisando y cruzando los datos obtenidos en los análisis, para extraer de ellos las características y conclusiones más relevantes.

Integramos nuestra tesis en un modelo de investigación cualitativo, que involucra “la recolección de datos utilizando técnicas que no pretenden medir ni asociar las mediciones con números” (Hernández et al, 2006: 12), en la que los datos no necesitan necesariamente ser analizados de forma estadística. Entendemos que la metodología cuantitativa que se ha priorizado en las Facultades de Comunicación, si bien son necesarias para atender a cuestiones clave como datos de audiencia (rating, share, etc.) o estudios poblacionales (perfiles demográficos), etc., no terminan de generar conocimiento suficiente sobre los ámbitos de la información audiovisual si no se combinan, además, con estudios cualitativos. El análisis interpretativo de contenido, en nuestro caso, pretende ofrecer claves útiles para producir conocimiento más allá del dato numérico puro. Nos alineamos con la propuesta hecha por Bordwell (2002: 54), al asignar a la valoración de contenidos hecha con rigor una funcionalidad muy práctica.

La valoración puede cumplir muchos fines útiles. Puede llamar la atención sobre obras de arte olvidadas o hacernos reconsiderar nuestras actitudes hacia clásicos aceptados. Pero al igual que el descubrimiento de significados no es el único fin del análisis formal, sugerimos que una valoración es más fructífera cuando está respaldada por un examen exhaustivo de la película. Las afirmaciones de carácter general («Es una obra maestra») rara vez nos dan la suficiente información. Normalmente, una valoración es útil en tanto que destaca aspectos de la película y nos muestra relaciones y cualidades que no hemos visto. Al igual que la interpretación, la valoración es más útil cuando nos remite a la propia película como sistema formal, ayudándonos a comprender mejor el sistema.

Intentamos que nuestra metodología sea rigurosa, pero suficientemente flexible como para que nos permita asumir el reto de aportar conocimiento en un panorama cambiante. Asumimos las recomendaciones de Michael Renov.

Según nuestro mundo perceptual avanza hacia la sobresaturación, nuestra respuesta crítica debe esforzarse por igualar la velocidad, densidad y el carácter contradictorio del entorno mediático. Fluidez, diversidad intelectual, amplitud de aplicación, invención: estas deben ser las nuevas claves del estudioso del documental en el siglo XXI. (Renov: 1999: 323)

Por último, en este trabajo hemos llevado a cabo importantes dosis de observación participante. No en un sentido directo, como sería en este caso participar en los procesos de creación de los documentales seleccionados (no era la idea en ningún caso), pero sí a la

hora de poder efectuar los análisis desde una mirada más trabajada. En este sentido, al rigor analítico que hemos intentado obtener desde la metodología académica le sumamos el valor añadido que en nuestra opinión aporta la inmersión directa y profunda en dichos procesos. Consideramos importante nuestra propia experiencia, de dos décadas, como realizador de documentales, ya que nos ha permitido afrontar en primera persona muchos de los problemas creativos a los que se enfrenta un director de documentales de largometraje.

0.4.1. Delimitación cronológica

El objetivo principal de la tesis, el rastreo de estrategias creativas en el documental informativo español, nos obligaba a abarcar un segmento temporal amplio. Hemos considerado que diez años, concretamente la década 2000-2010, suponía una cata suficientemente amplia como para extraer conclusiones significativas, más allá de ser una cifra convencionalmente “estándar” (igual que lo son año, lustro, década, medio siglo, siglo, milenio, etc.), y por tanto, fácilmente reconocible y manejable como periodo.

Aunque en principio nuestra delimitación cronológica podría parecer algo arbitraria, incluso confusa, queremos establecer aquí un par de claves en las que nos hemos justificado para efectuar el corte temporal. Recordamos, antes, que nuestro análisis no es historiográfico, ni tampoco estamos afrontando un acontecimiento puntual con un inicio y un fin concretos. Analizamos un periodo con vocación de detectar factores evolutivos en un lenguaje (informativo y creativo) cambiante, y por tanto, investigamos lo que ahora ocurre en este sentido. En cualquier caso, cualquier tesis doctoral debe establecer unos límites asumibles para la investigación, y en nuestro caso estos diez años dan respuesta a lo que pretendemos estudiar.

Entrando en argumentos específicos y en las claves anunciadas, debemos explicar que la década 2000-2010 nos ha aportado, como ya hemos manifestado, un periodo suficientemente amplio como para extraer conclusiones válidas, generalizables, y por tanto no basadas en casos anecdóticos. Por otro lado, tanto nuestro inicio de etapa como el final, son fechas con cierto significado coyuntural desde el punto de vista de la producción documental. Como argumentábamos al inicio, en el año 2000 y 2001 se produce y estrena, respectivamente, ***En construcción***, que ha sido considerado por crítica e investigadores como el nuevo bautismo del documental de largometraje español de estreno en sala cinematográfica (hubo un precedente anterior, no queremos dejar de destacarlo, con ***Asaltar los cielos***, de Javier Rioyo y José Luis López Iñáñez, en 1996)⁷. A partir de ***En construcción***, llegó una expansión moderada, bastante saludable, de producción y estreno de documentales, que ni siquiera decae entre 2008-2010, años en los que cabría pensar que la crisis económica general derivara en un declive lógico. Tampoco lo ha hecho en 2011 y 2012 (ver tabla 1)⁸. Está por ver que ocurre de 2013 en adelante, teniendo en cuenta que las políticas de ayuda institucional al documental de largometraje, como al cine en general, se han reducido considerablemente.



Tabla 2. Documentales estrenados en España entre 2000 y 2012. En rojo, el periodo analizado en la tesis.

Fuente: elaboración propia sobre datos de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de España.

0.4.2. Delimitación casuística

Una de las principales dificultades que hemos debido afrontar es la de la sobreabundancia de casos. Entre 2000 y 2010 se estrenaron en España 366 documentales de largometraje. Como venimos argumentando, esta elevada cifra hacía inviable asumir porcentajes elevados respecto a casos analizados. En cualquier caso, el abordaje de nuestro objetivo no pasaba tanto por la cuantificación de casos, sino por el análisis cualitativo de los mismos, así que consideramos que la muestra de análisis que hemos efectuado es suficientemente válida. El énfasis de nuestro estudio, como es típico de las investigaciones cualitativas interesadas en algún fenómeno particular, “no está en medir las variables involucradas en dicho fenómeno, sino en entenderlo” (Hernández et al, 2006: 8).

La obligada selección, en cualquier caso, la hemos hecho siguiendo criterios rigurosos desde la lógica de nuestra investigación, seleccionando los documentales, en primer lugar, por su temática informativa (con los criterios de información de actualidad que explicamos en el capítulo 1), y dentro de ellos, en segundo lugar, por haberlos considerado más creativos: novedosos, originales, juzgados como creativos por expertos en el campo, socialmente valiosos, etc. (todos estos criterios son ampliados y debidamente explicados en capítulos posteriores, y más particularmente en los capítulos 3 y 6). Nos hemos ceñido a documentales de producción española por una simple razón práctica, al considerar que constituye una parcela asumible desde nuestras posibilidades, y que, por otra parte, nos permite generar conocimiento sobre el documental informativo en nuestro país, que, como ya se ha dicho, no ha gozado hasta el momento de una atención académica relevante.

Según todo ello, de los 366 documentales de largometraje estrenados en España, de todo tipo de temáticas, y aplicando los dos criterios comentados (criba temática, seleccionando los de tema informativo, y criba por criterios creativos), se ofrece el análisis de 48 documentales, 8 de ellos en profundidad (recabar dato al final).

0.5. Fuentes

La primera parte de la tesis se sustenta principalmente en la consulta de obras bibliográficas de referencia sobre documental, información audiovisual, periodismo, guión y realización cinematográfica, y retórica creatividad. La consulta de todas estas fuentes, pertenecientes a disciplinas diversas, nos ha permitido establecer los puntos de conexión que sustentan nuestra justificación teórica. Se ha intentado en todos los casos acudir a autores sobre los que existe consenso internacional en ser expertos en sus áreas, y en este sentido hemos intentado que haya cierto equilibrio entre la bibliografía internacional y la de autores españoles. En el caso específico de la bibliografía referente al documental, sí que hay cierta predominancia de estos últimos, al inscribirse nuestro objeto de estudio en el ámbito español.

Entre las fuentes escritas, además de la bibliografía clásica y reciente, hemos indagado en multitud de publicaciones, tanto en papel como electrónicas (algunas monográficas y específicas sobre producción documental), en las que hemos encontrado importantes dosis de información. Entre ellas, numerosas entrevistas con los documentalistas citados que han resultado útiles para dilucidar objetivos, problemas, etc. de sus procesos de creación. La adscripción de nuestro objeto de estudio a la década 2000/2010 nos ha aportado la ventaja de contar con variados espacios de seguimiento informativo del documental en sus múltiples puntos de interés (prensa especializada, blogs temáticos, webs oficiales de los documentales y/o de sus autores/productores, dossiers de prensa de los documentales estrenados, etc.).

Puntualmente nos ha resultado útil recurrir a ámbitos diversos de normativas técnicas. Desde legislación diversa que regula sectores como el de la comunicación audiovisual o el del cine, hasta manuales de estilo internos de cadenas de televisión. Son fuentes que nos han permitido, por un lado, definir el contexto sobre el que se enmarca la producción documental, y, por otro, confrontar estilos de realización entre las producciones cinematográficas y las televisivas.

Respecto a las fuentes audiovisuales, la inmersión en la producción de una década de documentales ha conllevado el visionado de multitud de largometrajes. Además de los analizados aquí en el trabajo de campo y de todos aquellos que finalmente fueron desechados, se ha recurrido al visionado y/o repaso de todos aquellos documentales clásicos de referencia, que han servido para ampliar la justificación teórica y para ayudar a enmarcar nuestro análisis. Siempre que ha sido posible se ha intentado acudir a ediciones originales de los documentales (DVD, principalmente), y en otros muchos casos se ha recurrido a otras procedencias: grabaciones de televisión, visionado en sala, visionado on-line, etc.

Además de los propios documentales, no hemos dejado de aprovechar la información que hemos considerado relevante en aquellos casos en que las ediciones en DVD han contenido entrevistas complementarias, making of, etc. (los famosos “contenidos extra”).

Por otro lado, hemos mantenido un rol muy activo, especialmente durante los diez años que abarca nuestra investigación (y los posteriores hasta el momento de su presentación), en la asistencia a festivales y/o coloquios, simposios, seminarios, etc. sobre documentales. De dichos encuentros surgieron contactos personales y entrevistas directas con autores de algunos de las películas estudiadas. Entre estos eventos podemos citar el Festival Internacional de Documentales de Madrid (Documenta Madrid), la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci, que tiene en concreto un ciclo dedicado al documental: Tiempo de Historia), el Festival Internacional de Cine de Gijón (concede importante presencia al documental, aunque no tenga una sección específica en exclusiva), los ciclos de la Cineteca en Matadero-Madrid (una sala que fue durante años la primera y única sala en España dedicada al cine de no ficción), las charlas y coloquios en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, sesiones especiales con presencia de autores en los cines Verdi de Madrid, etc. En otras ocasiones, la asistencia a los festivales no la hemos efectuado como simples espectadores sino como uno más de los autores nominados y/o premiados⁹.

0.6. Estructura de la tesis doctoral

Presentamos nuestra tesis doctoral dividida en dos grandes bloques. La primera parte consta de cinco capítulos, en los que abordamos el planteamiento general de la cuestión que nos ocupa: el marco teórico del documental informativo, principalmente, que incluye un repaso histórico de los principales hitos en la producción documental española y del resto del mundo. La segunda parte dedica sus nueve capítulos a nuestro trabajo de campo, incluyendo la justificación metodológica del modelo de análisis creado para los análisis de casos. La tesis culmina, como es lógico, con la propuesta de conclusiones.

El marco teórico y el estado actual de la cuestión (primera parte de la tesis) comienzan, en el capítulo 1, con la delimitación del concepto. Si vamos a abordar durante toda la investigación el *documental informativo de largometraje*, parece lógico acotarlo y explicar desde el inicio qué entendemos bajo tales parámetros. Los capítulos 2, 3 y 4 desarrollan, desde la revisión de la literatura científica, los conceptos generales de Documental, Información, Retórica y Creatividad para instalarnos sólidamente en los ámbitos del documental informativo. Somos conscientes de que cada uno de estos conceptos podría constituir una tesis por sí mismo, pero, como ya hemos argumentado, son precisamente sus conexiones las que nos interesan. Por ello abordamos estas áreas en aquellos puntos en que se interrelacionan. El capítulo 5 plantea la fundamentación histórica (universal y española) del documental informativo de largometraje. Es un rastreo desde los orígenes del cine para extraer de él las principales producciones creativas en la esfera del documental informativo, así como los debates teóricos más significativos entre documental, información y creatividad.

El trabajo de campo (segunda parte de la tesis), comienza con la propuesta metodológica para el análisis del documental informativo de largometraje, en el capítulo 6, enmarcada sobre los conceptos de *forma audiovisual* y sobre las modalidades de análisis de tratamientos expresivos en el documental. Nos basamos en propuestas de autores como Bordwell, Gómez y Marzal,

Aumont, Zunzunegui o Vallejo para establecer, delimitar y explicar punto por punto, nuestro propio modelo de análisis de documentales, el que vamos a usar posteriormente para analizar los casos durante el trabajo de campo propiamente dicho (capítulos 7-14). Por mayor claridad, apoyamos los argumentos con ejemplos de un análisis propio sobre el documental ***Asaltar los cielos***. El capítulo 6 concluye con un pequeño catálogo genérico de los recursos expresivos más empleados en la producción documental, ordenado según las tres fases de la producción audiovisual: guión/grabación/montaje (a la que añadimos una cuarta, relacionada con la propia naturaleza icónica del documental).

Cada capítulo del trabajo de campo (7 a 14), por su parte, incluye una introducción en la que se plantean y comentan brevemente los documentales más destacados en cada área temática establecida, reservando uno para el análisis en profundidad elaborado a partir de nuestro modelo, análisis que constituyen el principal aporte de esta tesis doctoral (y que en cada caso ilustramos con fotogramas de los propios documentales para mejor recreación de los recursos creativos detectados). Hemos encontrado en la clasificación temática de los documentales (inmigración, sociedad, salud, conflictos bélicos, conflictos laborales, derechos humanos, etc.) el criterio más coherente para parcelar nuestros análisis según los objetivos de la investigación. Nos remitimos aquí de nuevo al capítulo 6 para obtener la justificación precisa de la propuesta metodológica de nuestro modelo de análisis.

Finalmente, se incluyen las conclusiones de la tesis, organizadas según criterios trabajados en la investigación: creatividad y profundización informativa, por un lado, y las que derivan en futuras propuestas de investigación, por otro. Rematamos las conclusiones con algunos apuntes sobre aplicaciones de la tesis.

Por último, se incluyen dos anexos. Son dos listados de documentales, a modo de índices, que recojen, en primer lugar, todos los títulos producidos en España entre 2000 y 2010, organizados por año de producción (Anexo I). En segundo lugar, se muestran los títulos analizados, organizados por capítulos de la tesis (Anexo II). En ambos casos se encuentran destacados los documentales analizados en este trabajo (y diferenciados los que han sido analizados en profundidad). Los dos anexos se han incluido pensando en una mayor facilidad de acceso, por parte de cualquier lector interesado, a la muestra de documentales analizados, bien sea sobre el fondo de producción de la década (Anexo I), o bien sobre el contexto de clasificación temática (Anexo II).

Notas al capítulo 0

¹ Esta eclosión de la producción documental no ha pasado desapercibida para otros autores, cuyas aportaciones nos han ayudado a abrir camino en esta investigación. Por citar un ejemplo significativo, plasmamos aquí una reflexión de Antonio Weinrichter:

Algo se mueve, en efecto, en la práctica anteriormente conocida como documental. El nuevo cine basado en materiales reales desafía los viejos requisitos del género: objetividad. Seriedad en su tono y en su tema, ausencia de expresividad personal, ausencia de formalismo. La práctica documental resulta ahora tan proteica y multiforme que el venerable término acuñado por John Grierson se le ha quedado pequeño: más que de documental parece conveniente hablar de cine de no ficción, según es uso aceptado en la literatura, a cuya mezcla de géneros y discursos se acerca este cine. La indefinición del término no ficción tiene la virtud de abarcar la nueva heterodoxia del cine documental: estudiosos como Bill Nichols o Catherine Russell han reflejado esta nueva expansión introduciendo términos como modo poético o etnografía experimental, respectivamente. No se trata de una mera cuestión terminológica, tampoco. Documentalistas heterodoxos como Chris Marker y muchos otros cineastas llevan tiempo trabajando en este terreno mixto de la no ficción que, pese a su compromiso con lo real, les ofrece más libertad que la que hallarían en los rígidos códigos del cine de ficción (Weinrichter, 2010: 11).

² El concepto de sociedad del espectáculo puede ser tan amplio que abarque directamente los modos de producción económica y cultural de una sociedad, tal como lo definió en 1967 Guy Debord en su texto *La sociedad del espectáculo* (2005), aunque en nuestro caso lo aterrizamos particularmente al entorno de la producción mediática y de consumo de medios, tal como lo abordan autores como Sartori en *Homo Videns: La sociedad teledirigida* (1998) o Todd Gitlin en *Enfermos de información* (2005).

³ “¿Más información, más libertad?”, se preguntaba Ignacio Ramonet en unas jornadas desarrolladas en 1997 titulada “Sur y medios de comunicación”. En ellas explicaba que vivimos en la época de la sobreabundancia de información, y que eso no siempre es sinónimo de buena información. Bien al contrario, el exceso de contenidos puede llevar a la “desinformación”, por decirlo en términos del propio Ramonet, o a la “hipertrofia informativa”, por usar los de Enrique Dans (2007). Son sólo dos ejemplos de la multitud de autores (y terminología) que se han aproximado al fenómeno de saturación informativa en el ecosistema mediático actual. Más información en Ramonet, I. (1997): *¿Más información, más libertad?* Revista El Sur, nº5, diciembre de 1997.

⁴ Mariano Cebrián es sólo un ejemplo en este sentido. Otros muchos investigadores han trabajado a fondo este tema, desde Chomsky (1990) a Edwards y Cromwell (2011), pasando por Gitlin (2005), Reig (2010) o Ramonet (2006). Específicamente en el caso español, cabe destacar autores como Rafael Díaz Arias, cuyo doble perfil de profesional de los medios (RTVE) e investigador/dicente universitario le convierten en una referencia privilegiada (ha dejado buenas muestras en libros como *Periodismo en televisión: entre el espectáculo y el testimonio de la realidad*). Otras denuncias llegan en exclusiva del ámbito profesional, como la de Mariola Cubells en *Mentiras en directo: la historia secreta de los telediarios*.

⁵ Concretamente, lo enuncia así:

Pienso que el documental está necesitado de estudios que reflexionen y analicen muchos aspectos sobre diferentes ámbitos como realización, la producción y la difusión (Francés, 2003: 14).

⁶ Los conceptos incluidos y resaltados aquí se extraen de una serie de características comunes al nuevo documental propuesta por Weinrichter (2010: 28):

Pero lo que hace tan fascinante la evolución reciente de la forma documental es ver cómo ha ido recuperando todos estos recursos y añadiéndolos a su propio arsenal expresivo: la voz poética, el *montage* de proposiciones, la dialéctica de materiales, el uso alegórico del material de archivo, la estética amateur, la puesta en primer término de sus procesos de producción de sentido, la radical subjetividad de la autoexpresión propia del cine *underground* e, incluso, en una radical inversión de lo que se piensa que hace el documental, el vaciado de contenidos que propicia la autonomía de la forma.

⁷ Weinrichter es, por citar un ejemplo de autor consolidado en el estudio del cine documental español y mundial, uno de los investigadores que ha destacado este impulso de la producción en la primera década del 2000, que ubica igualmente tras una corriente favorable del contexto internacional:

Pero es que además tuvimos éxitos de cosecha propia: preparados por el antecedente del estreno en 1996 de *Asaltar los cielos* (José Luis López Iñares y Javier Rioyo), cuyo éxito sirvió para romper una vieja maldición no escrita sobre los documentales-en-sala, se sucedieron los de *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004)... Muy pocos repitieron el pelotazo del filme de José Luis Guerín y las noticias sobre la moda del documental se fueron apagando; pero la noticia del cine documental, aun habiendo perdido su valor de portada, sirvió para que se siguieran estrenando en salas a un ritmo muy superior al que había sido habitual hasta entonces. Lo siguen haciendo. No había sido un mero espejismo, la moda sirvió para normalizar la exhibición del documental.

⁸ Para los recuentos de títulos documentales estrenados en sala cinematográfica, así como para determinar su nacionalidad, año de producción, ficha técnico-artística, etc. hemos tomado como datos oficiales y válidos los que se aportan en la *Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* del Gobierno de España. Dicho catálogo se puede consultar *on line* en <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init>

⁹ Mi labor como realizador/guionista de documentales la he desarrollado en diferentes ámbitos: bien como productor independiente, o bien como miembro de la Asociación de Educomunicadores Aire Comunicación. Ambas trayectorias me han permitido participar en numerosos festivales, obteniendo, entre otros premios, los siguientes: Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario de Ciudad Bolívar en Bogotá (Colombia) en 2008, 12 Festival la Fila de Cortometrajes en Valladolid (España), en 2008, o el XII Bienal internacional de cine y video científico de 2006, organizada por el Servicio Cultural CAI con la colaboración de la Universidad de Zaragoza (España).

CAPÍTULO 1. EL DOCUMENTAL INFORMATIVO DE LARGOMETRAJE. DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO

1.1. Introducción al capítulo 1

El repaso a las diferentes definiciones que se han desarrollado del concepto *documental* nos demuestra que ha sido tradicionalmente, y que sigue siendo, un concepto arduo de definir y sobre el que resulta difícil encontrar consensos claro entre investigadores, incluso entre profesionales. ¿Qué se entiende por documental? ¿Hasta dónde llegan sus límites? ¿Lo *documental* viene definido por su grado de adecuación con el referente real que lo articula? ¿O con la objetividad que es capaz de alcanzar el autor? ¿Hay modalidades enunciativas propias del documental? ¿O lo *documental* es sencillamente un pacto de lectura entre autor y espectador en el que todas las modalidades enunciativas tienen cabida? ¿Dónde establecer sus fronteras con la ficción?

Estas y otras muchas preguntas han sido abordadas por multitud de autores, y, como comentábamos, las respuestas siempre se multiplican en posibilidades que casi nunca clausuran del todo las dudas planteadas.

En este capítulo pretendemos delimitar lo que entendemos como documental cinematográfico informativo, como primer paso para profundizar posteriormente en las técnicas de creatividad aplicadas a los documentales de largometraje realizados en España entre 2000 y 2010. Por cuestiones prácticas, y ya que el objetivo aquí es delimitar el concepto de documental informativo, en este capítulo sólo se esbozan ciertos aspectos teóricos fundamentales. Se profundizará en cada uno de ellos en los capítulos posteriores.

1. 2. Una aproximación a la evolución de la definición de documental

Tanto los hermanos Lumière, en cuanto inventores, como el resto de pioneros del cine, ya mostraron especial interés por las posibilidades de documentación de lo real que aportaba el cinematógrafo. Aunque finalmente el público, en su mayoría, acabara decantándose por las posibilidades fabuladoras de la ficción, desde sus comienzos el audiovisual encontró una piedra angular de su razón de ser en el hecho de investigar la realidad, de documentarla, para reflexionar sobre ella.

Sin embargo, no es hasta tres décadas después de la invención del cine cuando surgen las primeras propuestas sólidas para definir teóricamente estas aproximaciones a la realidad. Los historiadores parecen coincidir en que el primero en dotar de contenido conceptual al término "documental"¹⁰ fue John Grierson.

Será John Grierson, en una crítica a la película *Moana* de Robert Flaherty, quien alumbre el término que hoy conocemos como documental (*documentary*), quien reivindicó con ese término una nueva categoría cinematográfica y quien, en definitiva, asigne una verdadera significación cinematográfica a su primitiva traducción francesa, "*documentaire*", que -

pese a haber sido usada con anterioridad- mantenía cierta confusión al referirse globalmente a todo film que tiene carácter de documento o que se apoya en documentos "realistas" sin manipular". Para él es cine documental aquel que registra "al natural" con la cámara (y no recreando en un estudio), con una verdadera "elaboración y transfiguración creativa de la realidad". (Rodríguez Merchán, 2002: 6)

Desde entonces, muchos otros directores e investigadores afrontaron el término, desarrollando estudios históricos de los que intentaron extraer características y condicionantes que lo acotaran conceptualmente. Vertov, Rotha, Barnouw, Nichols, Renov, entre otras grandes figuras de referencia, han ido sumando perspectivas nuevas¹¹.

Por el momento, valga como cierre parcial de este sucinto recorrido histórico la siguiente cita de Antonio Weinrichter, uno de los principales estudiosos españoles del documental, que viene sencillamente a demostrar que aún en pleno siglo XXI venimos dándole vueltas al concepto sin fijarlo del todo, quizá conscientemente:

He aquí una práctica que ha estado muy determinada por una serie de definiciones circulares. ¿Qué es un documental? Lo que no es artístico, no tiene puesta en escena. Lo que es objetivo e imparcial. Lo que no tiene un sesgo personal. Lo que tiene una vocación política o social. Lo que se pone en televisión, lo que dura 47 o 52 minutos una hora de programación. Con los anuncios... Este tipo de percepción, extendida entre el gran público y una parte de la crítica de cine, tiene un irónico correlato en los debates que provocó desde hace años la noción misma de documental entre los especialistas y los propios documentalistas. Puede apuntarse que es una película que establece un cierto pacto con la realidad, como dice José Luis Guerín. También que, si bien no hay acuerdo en definirlo, como mínimo todos sabemos reconocer un documental cuando lo vemos dónde y cuándo podemos verlo... ésa es otra cuestión porque intuimos ese pacto a través de una serie de convenciones que nos han enseñado a reconocerlo: vaya, hemos llegado a otra definición circular (Weinrichter, 2010: 17).

Es fácil constatar, por tanto, que históricamente el documental ha sido una especie de cajón de sastre en el que se han encajado todo tipo de producciones audiovisuales, especialmente aquellas que quedaban fuera de los otros dos grandes "modos cinematográficos" más consolidados y fáciles de definir: "el cine de ficción y el experimental" (Weinrichter, 2010: 17). En buena parte, estos vaivenes definitorios se deben al hecho de haber confundido y mezclado indiscriminadamente tres aspectos fundamentales que atañen al documental, a saber, sus técnicas de producción (mayor o menor complejidad de los procesos de grabación y montaje, volumen de tiempo y presupuesto, formatos de grabación y/o exhibición, etc.), sus formas narrativas (nivel de presencia de los autores, grado de creatividad, permisividad o no de dramatizaciones, uso de grabaciones originales o de material de archivo...) y los fines u objetivos planteados por las obras (entretenimiento, divulgación, concienciación, propaganda...). Estos tres aspectos son, de hecho, los que propone Barnouw (1997: 42) como las tres definiciones básicas de documental, que ayudan a su vez a constituir el objeto de estudio: "ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, del texto y del espectador". A estas tres acepciones principales podríamos añadir

otras variantes, como son los destinos de exhibición (cine, televisión, salas no comerciales...), las duraciones de los trabajos (largo, medio o cortometrajes, microrrelatos...), etc.

1.3. El documental frente al concepto de género. Documental, ficción y dramatización

El término *género* alude a varias categorías de comprensión, no siempre bien diferenciadas, tendiéndose a mezclar aportaciones teóricas de distintos ámbitos de estudio, como pueda ser la literatura, el cine o la prensa¹². En ámbitos informativos, concretamente en prensa, la tendencia habitual ha derivado en diferenciar géneros informativos o de opinión, con alguna opción intermedia, según escuelas.

La tradición anglosajona clasifica los géneros en dos tipos: en “stories” o relatos informativos; y “comments”, de opinión. La conocida frase acuñada en 1921 por el británico Scott, «Los hechos son sagrados, las opiniones libres», diferencia la composición y finalidad de cada una de estas modalidades. Mientras que la tradición latina apuesta por el modelo basado en una triple tipología: géneros informativos, interpretativos y de opinión, al entender que existe una parcela intermedia entre ambas tipologías.

Cebrián Herreros ha sido de los autores más preocupados por encontrar una clasificación de géneros específica en el ámbito de la información audiovisual, más allá de los acuñados para prensa, por entender que la dicotomía información/opinión se queda corta. Para ello parte de una concepción tradicional y abierta, entendiendo el género como “un conjunto de procedimientos combinados, de reglas del juego, productoras de textos conforme a unas estructuras convencionales, previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo por varios autores” (Cebrián, 1992: 15). Desde ahí incorpora las peculiaridades propias del medio audiovisual: “Los géneros informativos audiovisuales adquieren unas configuraciones específicas dentro de los géneros informativos generales. Están regulados por las características y formas de la técnica del lenguaje audiovisual empleado. Por ello, los trataremos como géneros bien diferenciados” (1992: 23). En definitiva, una *forma convencional* en que se configura un texto informativo, una *estructura organizativa* de sus contenidos. Según esto, en su clasificación de los géneros informativos, divididos en referenciales, dialógicos y expresivos, Cebrián opta por incluir el documental informativo en la categoría de los referenciales. Con ello incide en su cualidad de relación o referencia a la hora de aproximarse a la realidad que retrata, y donde el informador o autor es considerado un notario de la realidad: “el informador se convierte en testigo de los hechos y los expone sin interpretación personal”. Esta última alusión a la falta de interpretación personal tiene mucho sentido en la definición de Cebrián, concebida sobre todo desde una perspectiva de información periodística, aunque, como veremos, adquiere cierta flexibilidad al adaptarla al concepto de documental informativo que estamos definiendo aquí, donde precisamente la interpretación de la realidad que hace el autor adquiere relevancia. Otros autores, como Jesús García Jiménez, considerando al documental un género informativo, pero lo clasifica en la categoría de interpretativo, en el que se mezcla por tanto la información y la opinión. (García, 2000).

En una línea similar a la de Cebrián entiende los géneros Omar Rincón, para quien son básicamente:

Un conjunto de reglas compartidas que permite al autor utilizar formas comunicativas reconocidas que generan un sistema propio de expectativas para las audiencias (figuras recurrentes, personajes, ambientes, referencias históricas, temas, referencias a la literatura y a las otras artes, estilo...). Los géneros son matrices culturales universales, populares y tradicionales; por lo tanto, asignan una comprensión casi universal a las historias. No son los temas, son los modos de contar los que generan comprensión universal. (Rincón, 2006: 107).

Para seguir aproximándonos a nuestro ámbito de interés, rescatamos aquí la acepción del profesor Rodríguez Merchán, un autor cuyo estudio se conecta en esta ocasión con la tradición histórica de producción fílmica.

Los géneros cinematográficos son mecanismos culturales que facilitan el conocimiento previo de la obra que el lector o espectador escoge para su deleite. Proviene de categorías artísticas clásicas que facilitaban la producción de la obra al mismo tiempo que su consumo". (Rodríguez Merchán, 2002: 1)

En la Historia del Cine, efectivamente, la clasificación en géneros (de ficción) tuvo unas aplicaciones prácticas nada desdeñables. Supuso un acierto en varios sentidos: narrativamente, al establecer "un pacto de tipo comunicativo, estableciendo un duradero puente de unión entre la producción de sentido por el creador y las expectativas del lector" (Rodríguez Merchán, 2002) y al delimitar un número más limitado de posibilidades argumentales, conocidas y esperadas por el público. Económicamente, porque estandarizaron unas rutinas de producción, lo que se tradujo en un abaratamiento de costes y porque en ese sentido minimizaban el factor riesgo respecto a las expectativas de asistencia de público. Y expresivamente, porque contribuyeron a crear estéticas igualmente estandarizadas. Se crearon y desarrollaron así una serie de géneros típicos: western, terror, comedia, cine negro, ciencia ficción, aventuras, musical, etc.

Esta subdivisión clásica de géneros de ficción, muy atomizada, mantuvo casi siempre al margen, como una categoría genérica aparte, la de documental. El matiz era muy importante, fundamental, por ser el que marca la barrera entre representación de la realidad o de la imaginación del autor, dos tendencias que quedarían enfrentadas así como dos formas de entender la narración audiovisual. Ya hemos visto, que para autores como Weinrichter, quedaría una tercera, la experimental. Sigue siendo éste un debate legendario y prolífico que nunca termina de cristalizar en conclusiones definitivas, y que en numerosas ocasiones concluye en que "cualquier frontera entre esos dos grandes géneros se desvanece en cuanto se profundiza en ello con espíritu crítico" (Rodríguez Merchán, 2002: 2).

Una de las características fundamentales del documental la constituye su vocación de representar acontecimientos y hechos que se originan en el mundo histórico, y que por tanto no son fruto de la imaginación de un autor. Sin embargo, es habitual en los documentales el uso de *dramatizaciones*, es decir, de fragmentos destinados "a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de

los personajes, por lo común dialogados”¹³. Más concretamente aplicado al ámbito de la información audiovisual, Barroso entiende *dramatización* como:

Acción y efecto de representar un papel dramático para interesar y conmover. Expresión acuñada en el lenguaje profesional de la producción televisiva y asumida por los analistas de la Dirección de Documentación para referirse a fragmentos en los que el documental analizado asume las formas y expresión propias de la ficción: intervención de actores – profesionales o no- que representan a otros sujetos y a veces a ellos mismos en una situación o conflicto ocurrido en cuyo caso el segmento suele identificarse como docudrama (Barroso, 2005: 71)

Según esto se legitima el uso de dramatizaciones, siempre que estén basadas en sucesos reales y que sirvan para ejemplificar o aclarar hechos, esto es, justificado “por motivos tan razonables como la ausencia de material real filmado” (Hernández Corchete, 2004). En este sentido, hay una diferencia importante respecto a la ficción, que se define, según Tamayo (1996: 14), como “la creación de un mundo –mundo representado– de seres similares a los de la realidad, que realizan acciones similares a las que se realizan en la realidad, plasmados gracias a los recursos expresivos de un medio narrativo”. Mientras el discurso ficcional se constituye de elementos reales como de otros propios de la fantasía del autor (Tamayo, 1996: 13), en un discurso documental sólo caben aquellos que se han tomado de la realidad histórica. Al dramatizar una acción, convertimos a un lenguaje dramático, representado por actores y en desarrollo escénico, un hecho que tenemos documentado como real. *Ficcionalizarlo* sería añadirle partes imaginadas que para nada son objeto del documental informativo.

La evolución y la transferencia de lenguajes y estilos entre géneros están desdibujando las fronteras que en otros tiempos sí parecían claramente delimitadas. También ocurre así en el ámbito de los géneros informativos, como reconoce Rodríguez Betancourt¹⁴.

Las vertiginosas transformaciones en la producción y circulación de productos comunicativos, derivadas de las tecnologías de la información y la comunicación, ponen una vez más al ‘rojo vivo’ la polémica en torno a la continuidad, ruptura, obsolescencia o vigencia de los géneros periodísticos tal como los identificamos hoy.

Efectivamente, al calor del desarrollo tecnológico y artístico han ido apareciendo nuevos dispositivos y estilos audiovisuales de los que el documental cinematográfico se ha ido impregnando. Por citar algunos ejemplos, al documental cinematográfico han aportado cotas de inspiración, al tiempo que se dejaban influenciar por él, disciplinas tan diversas como el videoarte, el comic, los videojuegos, Internet, etc. La llegada de la televisión con sus estilos informativos sea quizá el primer gran ejemplo de ello, estableciendo una interrelación mutua muy fértil.

El documental televisivo cede su distanciamiento (la no mirada a cámara) para incorporar formas propias de la información: la entrevista, el testimonio del experto (la mirada frontal –a cámara-) y la estadística (los datos); y los programas de entretenimiento –magacines- se hibridan con la entrevista periodística, el debate, la tertulia; en definitiva,

prácticas de interoperabilidad entre los géneros que ponen en evidencia la inconsistencia o labilidad de las fronteras genéricas. (Barroso, 2005: 173)

Al mismo tiempo que los estilos informativos se han ido hibridando, el desarrollo televisivo de lenguajes asociados a lo espectacular y al entretenimiento ha ido igualmente sumando posibilidades al desarrollo del documental.

La televisión ha contribuido con esta contaminación del estatuto de lo documental, a expandir las fronteras o confundir los límites genéricos. Si bien es cierto que sus motivos son únicamente mercenarios, también lo es que sus estrategias a menudo van por delante (donde hay dinero hay I+D) de las que emplean los cineastas que se imponen un concienzudo trabajo de desnaturalizar los códigos heredados del cine documental: piénsese en variantes del show de la realidad como el llamado “infotainment” (género mixto hecho de información como contenido formal y entertainment como contenido real). Los infomerciales, los “documentales policiales”, la “crónica de sucesos”, los “reportajes dramatizados”, el llamado “shockumentary”, el falso directo y tantos otros síntomas de la degeneración de los géneros y el mestizaje de discursos en relación a la imagen “real”. (Weinrichter, 2005: 66)

Infotainment, *infoentertainment* (Gordillo, 2010), *postelevisión* (Imbert, 2008), o *iconosfera* (Ferrés, 2008) son solo algunos de los nombres que diversos autores han acuñado o retomado para describir el ecosistema mediático actual, fuertemente marcado por la cultura espectacular que destilan la televisión, videojuegos, Internet y demás plataformas de comunicación. El documental, lógicamente, no constituye una excepción en esta sinergia de estilos y tendencias, y también ha buscado, por tanto, sus propias vías de adaptación.

En cualquier caso, nos interesa resaltar que la mayoría de los autores que abordan el concepto de “género” lo entienden como algo en continua evolución, y, por tanto, no cerrado¹⁵. En este sentido, entendemos que precisamente esta última década de documentales cinematográficos en España se configura en torno a una nueva forma de entender el documental, más flexible, y cada vez más desligada de su tradicional pretensión de representación objetiva de la realidad. Esta nueva acepción afecta a todas las categorías que estamos enunciando aquí. En cuanto a configuración del texto, adoptando estilos y modos de narrar que hace algunos años eran considerados tabúes, como pueda ser, por ejemplo, el uso de dramatizaciones o reconstrucciones ficcionalizadas. En cuanto a las expectativas del espectador, ofreciendo con transparencia una visión personalizada de la realidad que hace el autor. El espectador no le pide objetividad, pero sí rigor y *honestidad*, como argumenta Ortega (2005), a la hora de exponer su interpretación de la realidad. Se establecen así pactos de lectura más abiertos entre autor-espectador, consciente éste último de que la objetividad y/o la *verdad* no vienen garantizadas por ninguna forma particular de afrontar la narración.

Hoy cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son

independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (del ejercicio de la mirada, la intromisión y el pensamiento sobre ellos), y donde el compromiso ético del que siempre hizo gala el documental esté más enraizado en la modestia epistemológica y en la honestidad que en una superioridad moral basada en una forma de acceso privilegiado a lo real. (Ortega, 2005, p. 187).

1.4. Nuevas apropiaciones y usos del documental. Nuevas definiciones

El desarrollo del documental ha constituido y sigue constituyendo una de las evoluciones conceptuales y formales más fértiles y sugestivas dentro de las artes audiovisuales. Uno de los cambios más significativos es el de estar sabiendo renunciar, sin demasiados complejos, al objetivo utópico que alumbró su nacimiento, que fue el de la representación objetiva de la realidad, la “representación del mundo con la mínima mediación posible” (Weinrichter, 2005: 10). Ahora el documental ya no responde tanto a las acepciones que lo definían como algo cerrado, como un cúmulo de explicaciones certeras sobre el mundo. Es significativo, por ejemplo, la tendencia a renunciar a la clásica *voice of God* para dar paso a documentales sin narrador explícito (voz en off, por ejemplo). O la proliferación actual de un recurso estilístico consistente en mostrar al espectador los protocolos previos de negociación con los protagonistas (por citar sólo un par de ejemplos que dan muestra de cómo los autores de documentales están deshaciéndose del ceñido corsé de la objetividad). En lo formal, también encontramos una multitud de tendencias que parecen escapar de modelos hegemónicos únicos para enmarcarse en estilos más híbridos o heterogéneos: coqueteos con la ficción; uso, recreación y manipulación de materiales de archivo; creación de bandas sonoras; acomodación a estructuras *dramáticas* de tres actos, etc.

Son estrategias que utiliza el nuevo documental para explorar la realidad, estableciendo un nuevo pacto con un espectador de dilatada cultura audiovisual.

Algo se mueve, en efecto, en la práctica anteriormente conocida como documental. El nuevo cine basado en materiales reales desafía los viejos requisitos del género: objetividad. Seriedad en su tono y en su tema, ausencia de expresividad personal. Ausencia de formalismo, u ráctica documental resulta ahora tan proteica y multiforme que el venerable término acuñado por John Grierson se le ha quedado pequeño (Weinrichter, 2010: 11)

También Michael Renov, uno de los teóricos más reflexivos dentro del campo del documental, llama la atención sobre la incorporación a la producción documental de nuevos ámbitos de experimentación:

Una de las cosas que es excitante acerca del documental, y creo que siempre lo ha sido pero que ahora parece más evidente, es que esta muy conectado con otras formas de experimentación, por que usualmente no está motivado por las ganancias. La gente está haciendo estos trabajos de manera muy personal, por medio de una forma muy propia, fuerte y apasionada, que se encuentra conectada por razones de identidad o cualquier otra cosa, pero más que nada en maneras de innovar y experimentar a través del trabajo.

El documental, y sus formas organizadas y muchas veces predecibles, ha cambiado también, ya no hay una dirección fija, entrevistas o datos noticiosos... ese tipo de trabajo existe, por cierto, pero ahora hay un tipo de trabajo que utiliza el montaje: una conexión con el videoarte o alguna otra forma vanguardista, experimental de hacer filmes, que se encarga de utilizar los mismos enfoques del material “real” o personal, pero lo aplican a sus propios intereses. Así que he visto más entusiasmo y variación en la fórmula, lo que es muy interesante¹⁶.

Se dibuja un panorama tan amplio que, como decíamos, cuesta conceptualizarlo bajo un término genérico y único, y paradójicamente, algunos autores recurren a una nomenclatura que lo define por eliminación: la de “no ficción”.

Llegados a este punto se hace evidente que el venerable y en realidad siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de Non Fiction. (...) “No ficción”: Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa zona auroral entre la narración y el discurso (Weinrichter, 2005: 11)

Curiosamente, el propio Weinrichter matiza este concepto años después, y propone otro término, el de *documentalismo*, para aglutinar las heterogéneas propuestas de estilos documentales:

Parece evidente que vivimos un genuino renacimiento en la relación de la imagen en movimiento con el mundo real. Que rebasa el ámbito del documental convencional para convertirse en un paradigma desde luego interdisciplinar e interinstitucional: a ese renacimiento contribuyen cineastas de ficción, experimentales y vídeo-artistas atraídos por los formatos documentales, la generación que ahora accede a medios digitales de grabación, edición y difusión y... muchos documentalistas. Quizá se podría designar este nuevo régimen de lo real (con el término apropiado de Hito Steyerl para darle un alcance más amplio) de documentalismo: de pronto, nos parece más apropiado que el de cine de no ficción, entre otras cosas porque reintroduce la venerable noción raíz de documental, cuya potencia semántica parece más relevante que nunca (Weinrichter, 2010: 13)

Concretamente, el autor entiende que a una primera expansión, que incluiría las categorías de *falso documental*, *cine de metraje encontrado* y *film-ensayo*, le sigue una segunda, muy marcada por las tecnologías digitales, que integra nuevas categorías: *digitalismo*, *documentalismo* e *hibridación entre ficción y documental* (2010: 12-13). El término *documentalismo*, por tanto, integraría todas ellas. Resulta una acepción que encontramos mucho más apropiada que la de *no-ficción*, ya que parece poco acertado definir un concepto en negativo, como privación/carencia/ausencia de otra cosa (no ficción).

Lejos de encontrar incongruente ofrecer dos conceptos en tan poco lapso de tiempo (apenas cinco años las separan), encontramos esta redefinición aportada por Weinrichter como una muestra de la fértil y cambiante evolución del documental en los últimos años, marcada por lo

heterogéneo, por lo multiforme. Una trayectoria cuyo itinerario escapa a las concepciones clásicas, incluso las más próximas en el tiempo. Autores como María Antonia Paz y Julio Montero, por su parte, prefieren hablar de “películas y estilos documentales”, mostrándose conscientes de la complejidad que resulta dar definiciones y/o clasificaciones unitarias globalmente válidas para el conjunto del “cine documental” (Paz y Montero, 1999: 25).

Aun considerando muy lúcida la aportación de Weinrichter y su propuesta de bautismo de este “nuevo régimen” como *documentalismo*, pensamos que *documental* sigue siendo un concepto perfectamente válido. Precisamente por la “potencia semántica” que Weinrichter le atribuye. Lo que tenemos que valorar, tal como hemos venido argumentando, es que, al considerar el género en su *evolución*, cuando ahora nos referimos a él lo hacemos desde este amplio abanico de opciones y formas. Más que como un “nuevo régimen”, el documental se define, como ha sido siempre, como un género en evolución, resultado de cada época en la que se desarrolla.

Para el objeto de nuestra investigación seguiremos, pues, empleando el concepto genérico de documental, que integraría todas estas categorías citadas, exceptuando la de *falso documental* (también llamado *fake*). Al analizar documentales informativos, tal como los venimos definiendo en este capítulo, entendemos que no pueden ser entendidos como tal trabajos que simplemente aparentan ser documentales, y que utilizan en su argumentación recursos más parecidos a la ficción que al rigor documental: uso de pruebas y fuentes documentales falsas, invención de personajes históricos, etc.

1.5. Documental e información

Entre las múltiples posibilidades y temáticas que el documental ha afrontado a lo largo de su dilatada historia, brilla una larga e interesante tradición de aquellas referidas a hechos informativos de actualidad. Ubicamos aquí, pues, el ámbito que nos interesa, que es el del documental como herramienta de conocimiento de los hechos de trascendencia informativa. Y, por extensión, de las sociedades en que estos hechos se producen.

Dentro de ese ámbito informativo, que a continuación delimitaremos, la historia del cine ha proporcionado numerosas muestras de autores de documental preocupados por utilizarlo con aprovechamiento social, entendiendo éste en un sentido amplio: desde el compromiso social activo de Paul Rotha hasta la simple vocación de divulgación musical de Fernando Trueba (en *Calle 54*, por citar un ejemplo), pasando por las reflexiones ensayísticas de Chris Marker. Sin duda, el primer gran referente en este sentido de servicio social lo constituye John Grierson, que pronto descubrió en el formato documental un objeto de reflexión y de trabajo desde el que volcar un compromiso moral con el público:

El sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y particularmente en una época como la nuestra (cit. en Romaguera y Alsina, 1998: 147).

Desde la década de 1930, en la que Grierson hace estas reflexiones, la tendencia social y comprometida del documental arraigó en todos los contextos y épocas, con autores diversos: Paul Rotha, Joris Ivens, Alain Resnais, Edward Murrow, Lindsay Anderson, Fred Wiseman, Patricio Guzmán, etc. Y también caló en España: desde figuras históricas de referencia como Basilio Martín Patino a otras más actuales como Javier Corcuera¹⁷ o Carles Bosch.

Ya hemos comentado que autores como Cebrián Herreros admiten el documental informativo como género en el ámbito de la información audiovisual, como una “variante del reportaje de actualidad”. Según él, el matiz respecto al reportaje es que el documental debe centrarse más en los hechos perdurables de la información, y no tanto en los aspectos fugaces de la misma. Así pues, se le concede al documental estatus de género informativo audiovisual, si bien el autor advierte que para ello debe exigírsele cierto rigor al abordar los temas.

La radio y la televisión han producido, además, otro tipo de documental que tiene como materia los hechos noticiosos generados por una sociedad. Su manera de afrontarlos es con un criterio informativo que profundiza en los aspectos documentales, de permanencia y trascendencia para la sociedad. Hay que hablar, por tanto, también del documental informativo en sentido restringido, en cuanto afronta hechos producidos por la realidad informativa. (Cebrián, 1992: 221)

Y esta peculiaridad de “sentido restringido” debe considerarse tanto para el documental televisivo al que se refiere el autor, como para el que nos incumbe ahora, el cinematográfico, al que además Cebrián Herreros concede la licencia de abordar la realidad con un “tratamiento más reposado y artístico y de mayor originalidad”. En cualquier caso, para entender qué se entiende por documental informativo conviene aclarar algunas cuestiones.

1.5.1. Información en sentido amplio y en sentido estricto

Los documentales, en cualquiera de sus variedades, ofrecen información, entendida ésta en sentido amplio. Es decir, transmiten una cantidad determinada de contenidos ordenados de cierta forma. Ahora bien, no todos los documentales pueden ser considerados informativos en sentido estricto, que es la característica diferencial que queremos otorgarles en esta investigación. Para que así lo fueran deberían trabajar la información desde los siguientes parámetros (Cebrián, 1998: 32):

- Por la actualidad y novedad del mensaje referido a hechos, ideas, formas de ser y aparecer.
- Por ser de interés común para un público amplio, genérico y/o específico.
- Por ser difundida. Requiere que se haga pública para el conocimiento de sus destinatarios.

Además de cumplir con estos condicionantes, deben de caracterizarse por el rigor en el tratamiento de los contenidos, informando con la máxima aproximación posible a la objetividad, veracidad, claridad y explicación para que el destinatario del mensaje los contraste

con otros y elabore su concepción particular sobre la cuestión. Un documental que cumpla con todas estas características es entonces un documental informativo.

Maticemos punto por punto las características esbozadas más arriba.

- *Por la actualidad y novedad del mensaje referido a hechos, ideas, formas de ser y aparecer.* ¿Hasta qué punto deberíamos exigirle a un documental sentido de actualidad/novedad para considerarlo informativo? Para responder es conveniente establecer la diferencia entre actualidad inmediata y actualidad permanente. Un noticiario clásico de televisión, por ejemplo, trata temas de actualidad inmediata. Lo que ha ocurrido hoy, o ayer, es analizado y transmitido generalmente mediante noticias y/o reportajes, que en su breve duración abordan por lo general los aspectos fugaces de la información. En ese sentido, el criterio de actualidad para el documental es relativamente amplio. Desde el presente inmediato “del hoy y ahora” (muy poco frecuentado en estos formatos, por cuestiones obvias de tiempos de elaboración), hasta los acontecimientos futuros que pueden vislumbrarse hay un abanico muy amplio de opciones, pasando, por supuesto, por la de acontecimientos pasados con repercusión actual o basados en hechos que se han conocido recientemente.
- *Por ser de interés común para un público amplio, genérico y/o específico.* Por lo general los documentalistas abordan en sus trabajos temas que consideran de interés común para un público más o menos amplio, que será genérico en la mayoría de las ocasiones, o específico, en algunas otras. Entre otras cosas, que sea de interés común es lo que les hace factible un público potencial que acuda a las salas a verlo.
- *Por ser difundida.* Requiere que se haga pública para el conocimiento de sus destinatarios. Evidentemente, son documentales que, al ser estrenados en sala, tienen una vocación manifiesta de difusión pública, independientemente del éxito mayor o menor que la taquilla finalmente refleje. Por otro lado, con posterioridad a su estreno en sala pueden activarse el resto de ventanas de exhibición habituales en estos casos: estreno en DVD, televisión de pago y televisión en abierto, IPTV, difusión en Internet (WebTV), etc.

Por explicarlo desde las clásicas “w” de la información periodística, diríamos que, mientras un informativo o un reportaje televisivo responde sucintamente al *qué* ha ocurrido, *dónde*, *cuándo*, y, en el mejor de los casos, apuntando brevemente al *cómo* y al *por qué*, el documental se fija precisamente en los aspectos informativos permanentes, para profundizar en ellos. Para ello desarrolla hasta donde es posible el *cómo*, el *por qué*, y, lo más importante, ofrece una lectura de los hechos en sus repercusiones más trascendentes, en su finalidad, lo que podríamos englobar bajo una pregunta del tipo: *y ahora qué*. El documental “penetra en la realidad para adquirir un conocimiento más global, más duradero. Frente a la temporalidad y fugacidad de los hechos que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable”. (Cebrián Herreros, 1992: 218).

Como comentaba el cineasta y documentalista Joaquín Jordá en 2004, poco antes de morir, “reflexionar es la actividad idónea en unos tiempos en crisis”. Y efectivamente, en un número muy considerable de estos documentales se ofrece una reflexión a fondo sobre temas de actualidad. Al afrontar un análisis en profundidad de los hechos, los discursos penetran la superficie informativa básica para buscar aquellos aspectos que la trascienden¹⁸, que van más allá. Por aclararlo con un ejemplo, nos serviremos de un documental del propio Jordá, *De nens*, en el que el cineasta centra el foco de atención en los juicios llevados a cabo sobre el caso de pederastia del Raval, en Barcelona (que en 2001 sentenciaron a Xavier Tamarit y a Jaume Lli a ingresar en prisión).

De nens, en un principio, instauro su mirada en los mismos puntos de interés en que lo venían haciendo los informativos de los principales medios de comunicación, esto es, en los juicios a los presuntos pederastas, pero Jordá no tarda en detectar algo latente, oculto, en todo lo que rodea al caso y a los juicios, que tiene más que ver con las particularidades de la propia pederastia como tabú social. Extrae un tema relevante, informativamente hablando, de un entorno aparentemente estable.

De vuelta de Madrid e instalado aquí percibí algo que estaba ocurriendo, un barrio que guardaba algo muy catastrófico, y de ese algo no se hablaba, había como misterios, como secretos y como miradas enfrentadas, veías que alguien no se hablaba con alguien, gente que vivía en la misma calle, o extrañas enemistades. Una ciudad dividida en dos, entonces apareció el libro de Arcadi Espada y acudí a su presentación. Vi al autor y a algunos de los personajes de la historia, y me impresionó el dolor con que contaban los hechos y pensé que podía ser un tema interesante para plantear una película (Jordá en Seifert y Castillo, 2004).

E inspecciona más allá para acabar vinculando vincular esta “catástrofe” con una actuación urbanística, justificada de cara a la opinión pública desde el “saneamiento” de esos pecados:

En este barrio está ocurriendo el único crimen que actualmente no tiene perdón. Todos los crímenes son perdonables, pero hay una cosa que la sociedad actual no acepta, y se ha convertido en un tabú, que es el hacerle algo a un niño, esto es una cosa reciente, no tiene más de veinte, treinta años tal vez, este crimen nefando. Dentro de un tiempo será otro, pero yo no sé cuál se inventarán, de momento éste es el crimen mayor, lo otro son delitos, y que pone a todo mundo de acuerdo. Si esto ocurre en un barrio, es evidente que ese barrio está podrido, y si ese barrio está podrido, hay que cortar, hay que amputar, hay que meter ese barrio en manos de un cirujano, y el cirujano es el arquitecto urbanista demoledor que limpia el barrio. Quiere decir empezar por derribar, luego derribas diez edificios y construyes uno, y eso se llama sanear, higienizar, esponjar, en realidad es un negocio y aquí es muy fácil derrumbar y pagar por metro cuadrado. Esas sociedades mixtas que se montan pagan muy poco por un edificio y luego lo venden muy caro. Para justificar esto, qué mejor que explicar que en este barrio está ocurriendo el único crimen que actualmente no tiene perdón. (Jordá en Seifert y Castillo, 2004)

Esta habilidad de Jordá para mirar más allá del aquí y el ahora conecta directamente con una de las mejores posibilidades del documental creativo, que es la de atender no tanto a los

temas fugaces de la actualidad como a aquellos perdurables, profundos, no sujetos a caducidad inminente.

1.5.2. Análisis, interpretación y opinión

Reflexión, análisis e interpretación de la realidad. Son tres indicadores a los que si se suman el sentido de actualidad abren una posibilidad más que viable de considerar el valor informativo de muchos de estos trabajos. Y si vamos un poco más lejos, no conviene olvidar que la información audiovisual (naturalmente también el periodismo) cuenta con un ámbito en el que pretende generar opinión (a nivel individual de autor personal o bien a nivel de personalidad del medio). En este sentido, tal como defienden autores como García Jiménez (2000), consideramos que los documentalistas aportan interpretación de los hechos y también su cuota de opinión personal sobre los temas que abordan.

Desde el ámbito informativo cabe exigirles un par de requisitos. El primero, obvio, es que la opinión surja de la argumentación, del análisis serio y profundo de los hechos informativos, y no de la gratuidad de afirmaciones más o menos aparentes o creíbles. El segundo, que el espectador entienda este discurso como opinión, es decir, generado desde la subjetividad de un autor o colectivo concreto. Veremos que para ello el documental ha desarrollado estrategias explícitas (manifestar directamente que se trata de opinión personal, uso de recursos gráficos, voz en off...) o implícitas (usar modos performativos, tonos humorísticos, etc.). Ya hemos argumentado, en cualquier caso, que los pactos de lectura en este sentido se van flexibilizando, y que los espectadores cada vez necesitan menos evidencias para entender que a lo que se enfrentan en una obra audiovisual es a un punto de vista particular sobre la realidad, la del director.

Algunos autores, como Weinrichter, reclaman este espacio para el cine de no ficción:

Es un cine que merece salir del ghetto. Sé por experiencia que es muy agradecido de mostrar en clase porque, más allá de tratar cuestiones cercanas o reconocibles, les sugiere a los estudiantes algunas cosas que puede hacer el cine en esta hora de la posmodernidad más allá de reciclar géneros, subir la apuesta del “espectáculo total” o crear imposibles universos digitales. Cosas como hablar del mundo desde una perspectiva personalizada, involucrando al espectador con una inteligencia pensante que nos guíe por un discurso reflexivo, asociativo y fecundo, como cuando nos arrellanamos a leer a nuestro columnista favorito. (...) Sería cosa de reivindicar para el cine de no ficción la pluralidad de espacios característica de la institución de la prensa, que admite junto a la noticia pura, y en otras zonas, la opinión y hasta el ensayo literario. Sólo entonces se podría facilitar el acceso a las variedades menos categorizables del cine de no ficción actual. (Weinrichter 2005: 12)

Mariano Cebrián también apunta en esta dirección:

Se ha llegado incluso al documental de autor. Ya no se realiza como un puro ejercicio profesional cuyo resultado puede adjudicarse a un informador cualquiera, sino como un trabajo en el que se requieren dotes interpretativas y expresivas personales, en las que el documental adquiere valor por el tema y su tratamiento y, además, por la personalidad de quien lo ha realizado. El documentalista transmite su manera de ver la realidad. No se fija

tanto en el criterio de acercamiento objetivo a la realidad, cuanto en la interpretación personal de los hechos. El documental le brinda abundantes posibilidades para su expresión particular y desarrollo de un estilo personal (Cebrián Herreros, 1992: 217).

Lo importante no es entender el documental como representación objetiva de la realidad, carente de punto de vista, sino como una *forma que piensa* y que ayuda a generar conocimiento sobre la realidad. Un documental entendido no sólo como representación de una realidad histórica en un momento dado, sino un documental como discurso continuo de la cultura en activo. El documentalista ofrece un discurso sobre el mundo. No es tanto “la realidad es así”, sino “esta es mi visión de la realidad”.

Se olvida además que el documental no nació con dichas pretensiones “metodológicas” ni tampoco para limitarse a enseñarnos el mundo: para eso estaban, a partir de 1909 o 1910, los noticiarios cinematográficos o actualités (cargados también, por su parte, de ideología), a los que el documental –que nace una década después- vino a complementar, no a sustituir, de igual modo que un editorialista complementa una noticia. El documental no ha querido mostrar el mundo. Sino decir algo sobre el mundo: no es una representación. Que siempre será imperfecta o parcial o “ficticia”, sino un discurso, la suma de una evidencia factual y de una argumentación (Weinrichter, 2010: 21)

Nos parece muy apropiado el concepto de *subjetividad pensante*¹⁹, que alude, por un lado, a la falta de complejos a la hora de renunciar a los discursos pretendidamente objetivos, y, por otro, a la capacidad de abrir reflexión y, por tanto, ciudadanía crítica. Evidentemente, al ofrecer un discurso argumentado sobre el mundo, hay una intencionalidad de influir en cierta forma en la propia visión que de ese mundo tienen los espectadores. Incluso a sabiendas de que el cine documental ocupa un lugar minoritario entre los espectadores, especialmente en relación con la oferta de cine de ficción y de entretenimiento. En 1996, llamando ya a la puerta del siglo XXI, uno de los grandes cineastas de todos los tiempos, Marcel Ophuls, reclamaba esta vocación de resistencia al documental.

El cine, aun en el mejor de los casos, fue probablemente sólo una forma artística menor, y los documentales fueron un rincón muy pequeño y desolado de esa cosecha. Pero lo que todavía podemos hacer, como mínimo, es resistir los dictados del consumo de masas. ¿Cómo? Desarrollando un estilo audio-visual de escritura ensayística (*cit.* en Weinrichter, 2007).

1.6. Documental y creatividad

Para esta propuesta reflexiva sobre lo real no se renuncia a un uso creativo de los recursos formales, buscando una expresividad que potencie el alcance del discurso. Siendo además uno de sus objetivos el convencer o llamar la atención sobre determinados hechos, es frecuente el uso de estrategias retóricas para armar propuestas más convincentes. La convivencia e influencia mutua entre lenguajes de medios y soportes diversos, así como la creciente madurez del espectador, vienen contribuyendo a esta renovación del lenguaje documental.

Partiendo de la base de la difícil delimitación del término “documental”, recientemente se ha producido en España una eclosión televisiva de numerosos formatos que llegan al espectador como si se trataran, al menos, de documentales. Dicho de otra manera, el modo de producción así como los códigos, convenciones y procedimientos propios del discurso documental están siendo usados y re-inventados para propuestas de entretenimiento y espectáculo en la televisión (Gómez González, 2005: 207)

Esta explosión creativa no es fruto de una revolución estética puntual, atribuible a algún autor, movimiento o escuela. Es el resultado natural de esta evolución fértil que venimos describiendo, en la que el documental se ha ido despojando de lastres epistemológicos y hasta ontológicos que le limitaban en su expresividad. Y no es que la tendencia sea nueva, viene desde muy atrás. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Ruttmann (1927), o *Las espumas del mar*, de Joris Ivens (1929) ya evidenciaban propuestas formales vanguardistas (en ambos casos, montajes espectaculares en cuanto al ritmo derivado de su cadencia elevada de planos). Son sólo dos ejemplos aislados de un catálogo amplio de trabajos que apostaron por lo creativo y que convivieron desde los orígenes del documental con los estilos naturalistas, los que terminaron por instaurarse como ortodoxos. Así, movimientos como el *cine-ojo*, el *cinema verité* o el *cine directo* fueron afianzando esa gran norma no escrita de documentar la realidad sin intervenir en ella. Y consecuentemente, se trataría en estos casos de que la fidelidad que se le exige a los tratamientos de contenidos respecto a la realidad, se trasladara también a los recursos formales. Por tanto, se empezó a configurar así un estilo, que podíamos definir como clásico, naturalista u ortodoxo, basado en algunas convenciones tomadas en buena medida de lo que el lenguaje fílmico de ficción ya había establecido, denominándolo como estilo clásico o transparente, y que se basaba en la natural forma de percibir la realidad por parte de los humanos. De esta forma, la narración clásica oculta su presencia, mostrándose como una inteligencia montadora, un observador invisible ideal, que enlaza lógicamente causas y efectos, utilizando discretos *modelos codificados* en bien de la comprensión de la historia (ocultación de la producción, montaje transparente...). La historia estaba allí antes de contarla. El observador se preocupa por comprender la historia, no en preguntarse de qué forma está contada (Bordwell, 2002, 75-84).

Por tanto, estos estilos de enunciación ortodoxa se caracterizan por una serie de características que pueden resumirse en:

- Encuadres naturalizados: sin angulaciones especiales, con ópticas normales (que es la que se corresponde, en el sentido de que imita, la visión humana, y en la que no caben, por tanto, ni grandes angulares ni grandes teleobjetivos, ni picados o contrapicados), con tiros de cámara hechos a la altura de los ojos, etc.
- Iluminación realista: la imagen debe de tener un claro sentido ilustrativo, y se emplea mayormente como recurso de acompañamiento a la imagen. Por tanto se le pide, por encima de todo, legibilidad, y eso pasa por una iluminación naturalista, lo más diáfana posible. Los claroscuros u otros efectos retóricos sólo son aceptables si vinieran justificados por el referente real.
- Bandas sonoras que, igualmente, respetaran la natural perceptibilidad del ser humano: ausencias de músicas o efectos de sonido extradiegéticos (que, por no encontrarse en

la naturaleza, perderían estatus de “real”), mezclas de audio con volumen naturalizado, etc.

- El montaje, ajustado a los tiempos de asimilación de la información por parte del espectador, y, a ser posible, respetando la linealidad temporal de los hechos.
- La elaboración del guión, la estructuración y disposición de los contenidos y la redacción de los textos (voz en off), elaborados desde un claro sentido denotativo, sin ambigüedades, de forma que se redujera al mínimo el riesgo de incompreensión del discurso por parte del espectador. La voz en off de un narrador (este sí, extradiegético) se alterna, en su caso, con las declaraciones (totales) de los participantes, para elaborar un discurso que, a modo de *voice of God*²⁰, llevara de la mano al espectador por las vías en las que debía entender el discurso²¹.

Sin embargo, tras esta etapa inicial, surgieron otras voces que reclamaban para el documental otras posibilidades creativas.

Tras una etapa clásica de relativa inocencia el documental aprendió a imitar mejor la realidad gracias a la ideología de no intervención del cine directo. Pero luego esta aspiración de objetividad se reveló ilusoria (e ilusionista, en el mismo sentido que se denunciaba respecto al texto realista clásico del cine de ficción) y el documental empezó a recuperar elementos expresivos, subjetivos y reflexivos, difuminando las fronteras que lo separaban del cine de ficción y perdiendo el miedo a presentarse como algo construido, todo ello sin perder su pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo (Weinrichter, 2005: 16)

De esta nueva mentalidad surgen autores y movimientos que pondrán a prueba la flexibilidad de las fronteras genéricas, experimentando con elementos creativos y expresivos que ayudaran a formular contenidos atractivos. Algo que el documental como institución nunca dejó de hacer, lo que le vino poniendo continuamente bajo sospecha:

Hay motivos para deplorar que el documental pierda de vista su afanosamente ganada reputación de veracidad y su voluntad de no manipular los materiales que nos presenta. Como ocurre cuando estos documentales comerciales alteran la cronología de los hechos, incurrir en reconstrucciones de momentos de impacto (o simplemente necesarios para el relato pero que no están documentados), presentan *happenings* al estilo Moore o dosifican la información para producir un golpe de efecto, un clímax o un mayor efecto dramático. Pero no conviene olvidar tampoco que el documental ha utilizado siempre recursos del cine narrativo (el documental es una forma narrativa, excepto en aquellas de sus manifestaciones más ligadas al *montage* de proposiciones que a la presentación de un sujeto, es decir, a la construcción de un personaje), incluso en su época más puramente observacional: basta evocar la “estructura de crisis” que buscaba el cine directo para dar direccionalidad al material filmado, para dar forma a una realidad vital a menudo informe (Weinrichter, 2010: 26).

En nuestro caso consideramos que el único motivo “para deplorar” el documental pasa por manipular los materiales para falsear la realidad conscientemente, y no tanto en el uso del lenguaje audiovisual. Como trataremos de demostrar, la creatividad consiste precisamente en

encontrar los modos más apropiados para lanzar discursos retóricos que lleguen más directamente al espectador. Una vez que se ha aceptado que el documental responde a un punto de vista, tanto las reconstrucciones (dramatizaciones), la alteración cronológica de los hechos, los *happenings* o cualquier otro recurso expresivo pueden ser consideradas como herramientas válidas. La única condición, insistimos, está en el respeto a la veracidad de los hechos.

1. 7. El documental según duración

Durante más de cien años de cine las producciones documentales se han acogido a todo tipo de duraciones. Desde los 11 minutos de *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935), utilizados para denunciar las condiciones de los mineros del carbón en Gran Bretaña, hasta los 566 minutos de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) empleados para rememorar el holocausto nazi.

En esta investigación nos interesan especialmente los largometrajes, y nos acogemos para definirlos a la actual Ley del Cine en España (Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine²²), que distingue entre largometrajes y cortometrajes:

- Largometraje: La película cinematográfica que tenga una duración de sesenta minutos o superior, así como la que, con una duración superior a cuarenta y cinco minutos, sea producida en soporte de formato 70 mm., con un mínimo de 8 perforaciones por imagen.
- Cortometraje: La película cinematográfica que tenga una duración inferior a sesenta minutos, excepto las de formato de 70 mm. que se contemplan en la letra anterior

La producción de cortometrajes documentales tiene un circuito de producción y exhibición reducido aunque relativamente estable. También en España, donde cuenta, por ejemplo, con su propia categoría en los premios Goya de la Academia de Cine. Y es indudable que a efectos de creatividad hay obras muy interesantes en este formato. Sin embargo, para esta investigación nos ceñimos a trabajos con duraciones superiores a los sesenta minutos, y, que llamaremos, por tanto, largometrajes. Aportamos unas cuantas razones:

- Son producciones más consolidadas industrialmente, y eso implica, generalmente, mayores presupuestos y más posibilidades de llegar a públicos amplios (aunque lógicamente existen largometrajes que han salido adelante con escasos recursos).
- Al ser producciones más consolidadas y sujetas a presupuesto, los creadores suelen permitirse tiempos de preparación y desarrollo suficientes para volcar en ellos fórmulas creativas meditadas y fértiles (sin que queramos negarle esta posibilidad a los cortometrajes).
- La dilatada duración del largometraje es apta para desarrollos creativos elaborados, tanto en los recursos propios de realización (fotografía, banda sonora, ritmo, etc.) como en los de guión (estructuras, creación de personajes, tratamiento de la información, etc.). La necesidad de mantener la atención del espectador en los más de

ochenta o noventa minutos que suele durar un largometraje obliga a buscar tratamientos creativos sólidos (una vez más, sin que esto quiera decir que en los cortometrajes no pueda darse puntualmente esta solidez).

1.8. El documental según soporte de producción

El documental ha sobrevivido desde su nacimiento, allá en los orígenes del cinematógrafo, a todos los soportes existentes. Su piel ha ido adquiriendo nuevas tonalidades, sabiendo adaptarse a todos los cambios. Podemos distinguir los siguientes²³:

- **documental cinematográfico o fílmico:** se encuadran aquí los documentales filmados originalmente en soporte fílmico (película), en cualquiera de sus posibilidades: 70 mm., 35mm., 16 mm., etc. De las primeras cámaras cinematográficas, de gran tamaño y aparataje, se pasó en los años 50 a equipos más ligeros tanto de imagen como de audio, que permitió el rodaje de documentales de factura más libre, al permitir el acceso a realidades antes inaccesibles.
- **documental videográfico:** con el nacimiento del vídeo y su progresiva implantación (a partir de los primeros magnetoscopios en la década de 1960) y de la edición electrónica, el documental adquiere un nuevo impulso, derivado de la mayor agilización del trabajo (se prescinde de la necesidad del laboratorio fílmico de revelado/positivado) y de la solvencia de estos equipos técnicos para incorporar efectos de video y audio. Avances técnicos posteriores, como la incorporación en los años 70 de los equipos ENG, ayudan a mantener esta línea de crecimiento.
- **documental digital:** a finales del siglo XX (años 90) el soporte electrónico deja paso al digital, multiplicándose la variedad de soportes, desde los semi-profesionales (miniDV) hasta los más avanzados (Betacam Digital, Betacam SX, Alta definición o HD), pasando por algunos formatos intermedios pero de muy buena relación calidad/precio (DVCam, DVCpro). Actualmente los formatos de captación siguen evolucionando, con cámaras que ya registran en disco duro y tarjetas de memoria, lo que permite ahorrar tiempo en procesos de digitalización del material.

La actual proliferación de documentales tiene mucho que ver con esta ampliación de posibilidades en el registro de imagen. El rodaje en soporte cinematográfico ha sido y sigue siendo un proceso muy caro, sobre todo por lo que tiene que ver con la compra de negativo y con el revelado y positivado del material. Incluso en sus formatos más amateur, como puedan ser el 16 mm. ó el super 8 mm., que aunque abarataban el rodaje (coste de la emulsión) no podían evitar los procesos de laboratorio (encarecidos también por la exigencia frecuente, para distribuir, de someter el material final a proceso de quinescopado a 35 mm). Esto hacía que cualquier producción estuviera muy profesionalizada, pues los responsables debían asegurarse de que el rodaje llegaba a buen puerto y de que los directores hacían las tomas imprescindibles de cada plano, para no malgastar un material caro. Con la llegada y

afianzamiento del vídeo electrónico, a partir de los años 70, se populariza en cierta forma el uso de cámaras, aunque todavía se exige un cierto nivel de profesionalización, pues las cámaras y magnetoscopios siguen siendo equipos caros, y los procesos de grabación, así como los de edición y montaje posterior de imagen son complejos. Se flexibilizan en parte las fases de grabación, en cuanto al número de tomas por plano, que aumenta considerablemente con el abaratamiento que supone la aparición de cintas magnéticas de grabación. Sin embargo, y hasta el momento, el mayor grado de apertura en cuanto a posibilidades llega con la tecnología digital. Los equipos de grabación y montaje se abaratan considerablemente, y hasta los niveles de profesionalización se relativizan, pues gracias a los software de edición y tratamiento de imagen se consigue simplificar el proceso de edición, altamente tecnificado hasta el momento (independientemente de los criterios artísticos de cada persona, que define en buena forma su caché o estatus profesional, lo que se facilita aquí es la complejidad técnica, al desaparecer en buena parte todo el aparataje que conllevaban los magnetoscopios y editoras de tecnología analógica). Estos desarrollos han permitido, ahora sí, una democratización en el acceso a los medios de producción (también en los de difusión, como veremos), abriendo el camino a la producción semi-profesional o incluso amateur en la producción de trabajos audiovisuales.

Los documentales que analizamos en esta investigación se han producido en la década 2000-2010, y por tanto en una fase de avanzada digitalización en todos los procesos (grabación y edición, principalmente, pero sin olvidar las de difusión, gracias a Internet y a los archivos multiplataforma), aunque aún en convivencia con soportes analógicos. No hemos tenido en cuenta la naturaleza del soporte a la hora de seleccionarlos (cine, vídeo analógico o digital), aunque sí su nivel de producción.

1.9. El documental según ventanas de exhibición

Como no podía ser de otra forma, en su larga historia el documental ha encontrado ventanas de exhibición de lo más variadas, desde los primitivos kinetoscopios, considerados *precinematográficos* por aquello del consumo individual en ferias (Gubern, 1998: 29-32), hasta las plataformas más actuales (curiosamente, muchas de ellas de nuevo de consumo individual): museos, Internet, reproductores de mp4, smartphones, tablets, etc. Podemos establecer una tipología básica:

- **documental en sala de exhibición:** La exhibición en sala comercial fue históricamente el destino más habitual del documental. Sin duda lo fue durante los años previos a la llegada de la televisión, y tras ésta aún sigue siendo un destino preferente. Como indica Cebrián Herreros, cuando la televisión empieza a desarrollar sus propios documentales, más pegados temáticamente a la actualidad informativa, el documental cinematográfico se ve obligado, por pura supervivencia, a incidir más en los aspectos creativos y temáticos más originales: “calidad de imagen, gran tamaño de pantalla, riqueza de sonido estereofónico y sobre todo espectacularidad” (Cebrián, 1992: 223).

A día de hoy, y tras un período de intermitencias, el documental vuelve paulatinamente a tomar cierto protagonismo en las pantallas comerciales de cine.

- **documental en televisión:** Tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el televisor se introdujo masivamente en los hogares, el documental lo hizo con él. Las diferentes cadenas generalistas dedicaron franjas de emisión diarias a su difusión. Incluso aparecieron canales temáticos, principalmente en EEUU, especializados en documentales. El resultado lógico fue la proliferación de formatos y variedades que adaptaron con mayor o menor apego las técnicas y temáticas del documental cinematográfico. Desde documentales informativos muy próximos al reportaje, hasta documentales históricos, etnográficos o de naturaleza, poco o nada apegados a la actualidad informativa. La televisión, además, ha sido uno de los principales campos de experimentación del documental, de donde han surgido formatos híbridos: docudrama, reality-shows, etc...
- **documental videográfico:** el documental exclusivamente destinado a vídeo (o DVD), y por tanto a consumo doméstico y no pensado para pases previos ni en cines ni en televisión, alberga todo tipo de producciones, desde documentales históricos hasta vídeos corporativos, pasando por deportes, gastronomía, arte, educación, etc.
- **documental en otros soportes:** los formatos no-ficcionales se han adaptado a todo tipo de plataformas de exhibición, más o menos convencionales según casos, que dan respuesta a otros tipos de consumo. Citamos algunas:
 - **Filmotecas, asociaciones, festivales, cine-clubs:** salas de exhibición, a menudo no comerciales, en las que el documental ha encontrado un vehículo de divulgación muy importante. Y muy significativo. Una de las características del documental tradicional ha sido precisamente su inscripción (voluntaria o no) en corrientes culturales minoritarias, frente al cine de ficción, hegemónicamente institucionalizado en los circuitos habituales (salas comerciales).
 - **Internet:** el ciberespacio se constituye en nuevo soporte audiovisual de consumo individual, gracias sobre todo a plataformas como youtube, vimeo, blip.tv, etc... La existencia de estas (y otras) plataformas ha contribuido notablemente a que el documental, especialmente en producciones de bajo presupuesto, encuentre una vía de difusión posible. Por otro lado, además de la posibilidad de distribuir y exhibir documentales clásicos a través de Internet, existen formatos que se adaptan a las posibilidades específicas de la red. Algunos expertos hablan ya del *webdoc*, un formato que iría mucho más allá de un documental tradicional incluido en soporte web, para transformarse en experiencias de visionado interactivas en las que el espectador decide qué ve y en qué orden.²⁴

- **Museos y otros circuitos de arte:** el documental, en su naturaleza camaleónica, se exhibe también, de mano de artistas plásticos más o menos experimentales, en escaparates artísticos alternativos: como integrantes de performance artísticas, video-walls, video-instalaciones, fachadas de edificios, etc.

Todos los documentales analizados en esta investigación han sido estrenados en sala y están registrados en la base de datos oficial del Ministerio de Cultura de España. Con ello no pretendemos negar o restar validez a otros largometrajes sin distribución, incluso de producción amateur, que también han encontrado vías de difusión (casi siempre por Internet).

1.10. Concepto global de documental informativo de largometraje

Por todo lo argumentado anteriormente, entenderemos por documental informativo de largometraje aquellas películas no ficcionales, que representan el mundo histórico, ofreciendo un discurso sobre hechos de la realidad informativa, con duración superior a sesenta minutos y que se han estrenado en salas de exhibición²⁵. En esta investigación, concretamente, analizaremos aquellos documentales de producción española, estrenados entre el año 2000 y 2010, que ofrecen discursos trascendentes sobre realidades informativas u opiniones sobre hechos informativos de actualidad, y que lo hacen con preocupación artística, por lo que recurren a usos creativos del lenguaje audiovisual. *Formas pensantes* en cuya producción, además, se puede detectar cierto grado de compromiso o responsabilidad social.

Notas al capítulo 1

¹⁰ Para una definición etimológica del término, me remito a las explicaciones ofrecidas por Sira Hernández en su artículo *Hacia una definición del documental de divulgación histórica* (Hernández Corchete, 2004, p. 3):

Este término [“documentary”], que tiene su raíz en el sustantivo document, ya se había incorporado a la lengua inglesa en el siglo XIX, si bien lo había hecho únicamente con sus significados etimológicos; puesto que hasta el año 1989 el Oxford English Dictionary no introduce la acepción de la voz documentary que hace referencia a la película documental: Basado en hechos, realista; aplicado especialmente a una película o trabajo literario, etc. Basado en hechos o circunstancias reales y con un primer objetivo de enseñanza o registro.

Por su parte, la palabra española “documental”, que procede del sustantivo latino documentum (enseñanza, ejemplo, muestra), también pasó oficialmente a formar parte de nuestra lengua en el siglo XIX con una única acepción: “Que se funda en documentos, ó relativo a ellos”. Sin embargo, a diferencia del Oxford English Dictionary, el Diccionario de la Lengua Española ya incorporó el sentido cinematográfico del término en su edición de 1956: Dícese de las películas cinematográficas que representan, con propósito meramente informativo, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.

¹¹ Estas y algunas otras teorías las desarrollaremos en el siguiente capítulo

¹² Rincón (2006) alude a la multitud de variantes desde las que se han abordado históricamente los géneros:

La categoría género sigue siendo problemática en su comprensión, pues cada campo académico (la literatura, el cine, la televisión) ha llegado a unos acuerdos específicos. Unos se refieren a los géneros mediante el dispositivo de la comunicación (discursivos, epistolares, literarios, musicales, dramáticos, radiofónicos, cinematográficos, televisivos), mientras que otros hacen referencia al cine y determinan que son los estilos mediante los cuales se cuentan las historias (por ejemplo, el western, el policiaco, la ciencia-ficción, la comedia...); unos más creen que son los diversos tonos del relato (como el melodrama, la tragedia, la comedia, la épica...); otros afirman que son los formatos (la telenovela, la sitcom, el talk show, el reality); los minimalistas, finalmente, terminan distinguiendo sólo entre ficción y realidad.” (Rincón, 2006: 103)

¹³ Hemos tomado para esta definición, por su sencillez expositiva, la acepción que recoge la RAE.

¹⁴ Extraído de Rodríguez Betancourt, M. (2004). Géneros periodísticos: para arropar su hibridez. En *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 10. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 319-328.

¹⁵ Así lo contemplan autores como Cebrián: “No se trata de algo cerrado o muerto como algunos sepultureros quieren demostrar, sino de algo tan vivo y tan perenne que se desarrolla, crece y rejuvenece por el uso de cada día.” (Cebrián, 1992: 18.) También Rincón: “Los géneros son un conjunto de reglas, estructuras repetitivas y convenciones que garantizan la estabilidad de la comunicación entre el autor o la industria y el espectador. No se conserva hasta el infinito, sino que se transforma, pues su

forma de operar es hacerlo en la tensión entre lo conocido y lo innovador (...)” (Rincón, 2006: 105) Recordemos otras acepciones híbridas, en este sentido, como la de *documentaje*, de Luis Pancorbo, que vendría a definir un territorio compuesto por reportajes informativos muy elaborados de realización pero que no alcanzan el estatus completo de documental (Pancorbo, 1986: 60). Concluimos esta serie de ejemplos con la aportación de Paz y Montero (2002: 40), que

Es decir, los géneros cinematográficos no están constituidos por posibilidades en los modos de expresión audiovisuales, sino por maneras concretas que se han utilizado a lo largo de la historia de la producción para expresar algún mensaje. Los modos más eficaces para conseguir transmitir son los que se van consolidando y perduran. Los demás mueren en su inutilidad. Como mucho, logran que algún aspecto parcial de su jerga se salve de la desaparición por su utilidad específica (...) No puede olvidarse que la clasificación en géneros –ya desde la primera distinción ficción y no ficción- no es más que un intento de poner orden en una realidad y no una realidad.

¹⁶ Pinto, Iván y Peirano, M^º Paz: “Entrevista a Michael Renov”, *La Fuga*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461> (Último acceso: 8/09/2011)

¹⁷ Javier Corcuera es peruano afincado en España y el grueso de su obra documental es de producción española.

¹⁸ Entendemos el concepto de “trascender” en el sentido en que lo recoge la RAE, más concretamente en sus acepciones 2, 3, 4 y 7, que apelan a un sentido de ir más allá de algo, en busca de sentidos ocultos:

- 2. intr. Dicho de algo que estaba oculto: Empezar a ser conocido o sabido.
- 3. intr. Dicho de los efectos de algunas cosas: Extenderse o comunicarse a otras, produciendo consecuencias.
- 4. intr. Estar o ir más allá de algo.
- 7. tr. p. us. Penetrar, comprender, averiguar algo que está oculto.

¹⁹ *Forma que piensa y subjetividad pensante* son conceptos utilizados por Weinrichter, el primero de ellos para titular un interesante estudio sobre el cine-ensayo. (Weinrichter, Antonio: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Colección Punto de Vista, Pamplona, 2007). Los adoptamos aquí porque nos parecen idóneos a la hora de describir algunas de las peculiaridades del documental, tal y como lo venimos entendiendo. No sin admitir que hay matices que diferencian, lógicamente, lo que Weinrichter entiende por cine-ensayo y lo que aquí entendemos por documental informativo de largometraje. Aunque cabe plantearse hasta qué punto es posible la de entender algunos de estos trabajos bajo la acepción de film-ensayo (o ensayo fílmico, o ensayo audiovisual, en cualquier caso). A nivel informativo (y periodístico), el ensayo ha sido siempre un género de difícil acotación. Pero en una primera aproximación podría valer la que sin mucho afán científico apunta Antonio Weinrichter para referirse al ensayo cinematográfico:

...partiremos de una definición del ensayo fílmico que no es más que una hipótesis de trabajo. Será provisional y hasta puede ser que haya cambiado al final del trayecto, pero servirá para empezar a ir desbrozando camino. Digamos que una obra deviene ensayística cuando cumple los siguientes requisitos:

- no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad existente)
- privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia. (Weinrichter, 2007, p. 13)

Esta definición apunta al menos una clave fundamental, que es la de *subjetividad pensante*, que sería la de un autor que ofrece una reflexión sobre el mundo, y no tanto una representación objetiva del mismo. Si lo acercamos al ámbito informativo, un ensayo audiovisual podría ser aquél que ofrece una visión subjetiva sobre un tema de actualidad. Menos imprescindible nos parece la exigencia de “mezcla de materiales y recursos heterogéneos”. Esta es una característica habitual de algunos de estos trabajos, pero en ningún caso nos parece una condición sine qua non. ¿Cabría pensar en *La espalda del mundo*, por citar un ejemplo, como un ensayo periodístico audiovisual, a pesar de no mezclar materiales? ¿habría que negarle ese estatus, siendo también la reflexión sobre un tema de actualidad de una subjetividad pensante, solo porque mantiene un estilo de enunciación clásico de principio a fin? El mismo Weinrichter alude a esto en otro punto, en una disertación sobre las cualidades autorreflexivas del falso documental y de otras tipologías:

Pero esta concepción especular del término (el documental frente al espejo) evacua otra forma de entenderlo: un documental reflexivo puede ser también un texto ensayístico que utiliza el formato de la no ficción para proponer reflexiones o discutir ideas sin necesidad de proceder a un extrañamiento de las formaciones del género ni a desafiar su efecto de verosimilitud. (...) Dada la importancia que está adquiriendo la modalidad del ensayo filmico, (...), creo que merece revisarse esta concepción de la reflexividad enfocada exclusivamente hacia el interior del texto. (Weinrichter, 2005, p. 47)

²⁰ El concepto de *Voice of God* se atribuye a Paul Rotha, y caracteriza bien este estilo naturalista que venimos describiendo del documental en su etapa clásica fundacional.

El modo expositivo es el característico de la etapa fundacional del documental: la obra de John Flaherty, el cine de la GPO de John Grierson, las películas sociales del New Deal americano, el cine de propaganda bélica conocido por las aportaciones de cineastas como Ford, Huston o Capra.... Este tipo de documental se dirige directamente al espectador con una voz desencarnada, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémico: es lo que luego se acabará llamando *voice of God* (voz de Dios), un término acuñado por el historiador Paul Rotha. Al ser un cine hecho sin sonido sincronizado lo que a partir de los años 60 será condición ineludible del realismo documental, es decir, doblado después de la toma de imágenes, el comentario lógicamente prima sobre la imagen. Se caracteriza por emplear una retórica persuasiva que le permite establecer juicios “bien fundados” sobre la realidad que presenta: las entrevistas, si las hay, se subordinan a la argumentación. Al igual que las imágenes sirven para ilustrarla. Hay poco espacio para la ambigüedad. Para la contradicción. Para la pluralidad de voces. El montaje cumple también una función retórica, puede incluir pasajes rítmicos o asociativos, sirve a una continuidad proposicional, más que espacio-temporal, y a veces favorece “yuxtaposiciones inesperadas” (Weinrichter, 2005, p. 37)

²¹ Este estilo ortodoxo es el que finalmente terminó calando en la televisión informativa, y el que de hecho adoptaron y establecieron como recomendable los manuales de estilo de las cadenas. Volvemos a ello, incluyendo algunos ejemplos, en el capítulo 6 (ver epígrafe 6.5.)

²² Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, publicada en BOE núm. 312 de 29 de diciembre de 2007. Ley vigente desde entonces en España (sin perjuicio de la normativa específica aplicable que pueda existir en alguna Comunidad Autónoma, como Cataluña).

²³ Clasificación hecha a partir del formato original de registro y captación de imágenes, sin tener en consideración posibilidades posteriores de telecinado, kinescopados y otros cambios de formato

²⁴ En estos términos fue descrito por varios expertos, entre ellos Nazaret García, directora de Desarrollo y Coproducciones de Explora Films, en la jornada informativa *Documentales en el mercado internacional*, celebrada entre los actos del IX Festival Internacional de Documentales de Madrid (Documenta Madrid 12) el jueves 10 de mayo de 2012. Fuente: elaboración propia.

²⁵ Tomaremos como referencia, ya que nos ceñimos al caso español, los datos oficiales que recoge la base de datos del Ministerio de Cultura, y que puede consultarse en <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init>

CAPÍTULO 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1. Introducción al capítulo 2

Desde que Grierson abordara críticamente el estudio del documental, son muchos los autores que han formulado teorías y revisiones epistemológicas sobre este tipo de cine. El peso de estas discusiones científicas ha gravitado en torno a cuestiones diversas: la propia naturaleza del texto, la recepción del espectador, pero se ha centrado mayoritariamente en la delimitación del concepto y en cuestiones relativas a la objetividad, referencialidad, etc. del documental respecto al mundo histórico o empírico que representa. Lo cierto es que si hasta hace unos veinte años podemos hablar de que las líneas teóricas y las clasificaciones no diferían demasiado entre sí, la realidad actual es algo más compleja, en respuesta a un panorama cambiante, en el que la heterogénea productividad documental parece poner en cuestión algunas de esas *verdades* establecidas o consensuadas históricamente.

Michael Renov (1999: 323), ya alude a esta cuestión sugiriendo algunas claves para abrir las nuevas vías de investigación:

Según nuestro mundo perceptual avanza hacia la sobresaturación, nuestra respuesta crítica debe esforzarse por igualar la velocidad, densidad y el carácter contradictorio del entorno mediático. Fluidez, diversidad intelectual, amplitud de aplicación, invención: esas deben ser las nuevas palabras clave del estudioso del documental en el siglo XXI.

Así que el siglo XXI nos enfrenta al reto de encontrar claves teóricas que ayuden a comprender las nuevas inquietudes que la práctica documental ha generado. Al fin y al cabo, la historia de las teorías de la comunicación se desarrolla en contextos históricos muy distintos a los que debe dar respuestas con fórmulas variadas (Mattelart, 2005: 12).

Entre los compendios históricos más importantes sobre la trayectoria del documental figuran el de Eric Barnouw (*El documental. Historia y estilo*. Gedisa: Barcelona, 1996) y los de Bill Nichols (*La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997 y *Introduction to documentary*, Bill Nichols. Bloomington: Indiana University Press, 2001). Barnouw hace un recorrido histórico cronológico, por tendencias o escuelas documentales cinematográficas, que nombra con curiosos calificativos: desde *el documental, profeta*, en los orígenes del cine, se recorren infinidad de regiones (*el documental, observador; el documental, abogado; el documental, guerrillero; etc.*) que desembocan en los últimos movimientos de finales del siglo XX, en el que Barnouw establece hasta cinco tendencias de documental concebido como crónica histórica.

Por su parte, Nichols amplía la revisión histórica para establecer una clasificación de seis tipologías en las que encuadrar la producción cinematográfica del documental: expositivo, observacional, participativo, reflexivo + performativo + poético²⁶). Para Nichols (1997: 42-62.), el documental debe concebirse y estudiarse desde múltiples frentes: los propios textos documentales, los espectadores y una serie de prácticas convencionales (institucionales) que

en su devenir sufren diferentes cambios (adaptaciones a nuevos gustos, revisiones de estilos, etc.).

Como comentábamos, ambos estudios llegan en una época en la que la producción documental ya ha desarrollado múltiples tendencias, y junto a ellas aparecen variados planteamientos desde los ámbitos investigadores, como por ejemplo el modelo semiótico de código y segmentación representado por William Guynn (*A cinema of non fiction*, 1990), o el de teoría poética de Michael Renov (*Theorizing documentary*, 1993), los desafíos críticos y los recelos etnográficos representados por Trinh T. Minh-Ha, o las revisiones pragmáticas de Carl Plantinga (*Rethoric and Representation in Non-Fiction Film*, 1997).

En España, autores como Antonio Weinrichter, M^a Luisa Ortega, Josep M^a Catalá, Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán, entre otros muchos, han realizado y promovido interesantes estudios teóricos acerca del documental y del cine de no ficción, estableciendo un fértil itinerario epistemológico que ha ido en paralelo a la incipiente producción documental experimentada en el ámbito del cine español. Tampoco han faltado las clasificaciones historicistas en la literatura científica española, al estilo de las de Barnouw o Nichols. Maria Antonia Paz y Julio Montero definen, desde el punto de vista histórico, cinco grandes corrientes documentales, con sus correspondientes figuras de referencia, surgidas en el periodo de entreguerras pero que consideran paradigma de toda la producción posterior, y que son: el documental etnográfico (Robert Flaherty), el Cine-Ojo (Dziga Vertov), el documental histórico (Esther Shub), el documental social (John Grierson) y la Escuela Británica de compromiso político-social (Joris Ivens) (Paz y Montero, Julio, 1999: 25).

2.2. La corriente documentalista en el cine. De los orígenes a la conciencia de movimiento

Algunos de los principales documentalistas de principios del siglo XX, cuando el cine apenas tenía unas décadas de vida, se aventuraron ya a hacer las primeras reflexiones teóricas sobre el documental. Vertov indagó ya en las potencialidades documentales de la cámara fílmica para establecer sus métodos científicos de aprehensión de la realidad, lo que bautizó como “Cine-ojo”, derivando en preceptos como Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-yo organizo (yo monto) (Romaguera y Alsina, 1998: 32). Activo documentalista, renegaba de los usos ficcionales del cine, a pesar de estar inmerso en una escuela soviética de la que surgieron cineastas tan prolíficos en ficción como Eisentein o Pudovkin, y estudios tan vinculados a lo dramático como el del *efecto Kulechov*. A pesar de su celo por captar con la cámara “la vida de improviso”, en lo que no escatimaba era en utilizar “todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal” (1998, 34). Ya podemos observar que en los iniciáticos años 20 había autores que alumbraban claves que hoy volvemos a considerar fundamentales, en este caso cómo la mirada de un documentalista es capaz de poner en relación diferentes realidades para extraer de ellas una visión nueva, oculta, profunda. Si el *efecto Kulechov* venía a demostrar en ficción que la suma de un plano A más un plano B ofrecía un resultado C que tenía poco que ver con A y B por separado, podemos aventurarnos a afirmar que Vertov, quizá sin pretenderlo, está estableciendo la versión documental del propio *efecto Kulechov*. Según esta hipotética

revelación, la unificación de diferentes realidades le sirve a un documentalista para extraer sentidos ocultos latentes, que no pueden extraerse explícitamente de las imágenes hasta que estas no son puestas en relación en un discurso elaborado.

En cualquier caso, otra de las cuestiones que quedan establecidas desde estos orígenes es la vinculación de lo documental con lo creativo, con lo artístico. La visión de la realidad no puede desvincularse de un tratamiento formal que la articule y que la haga interesante y atractiva para el público. Si Grierson definió el documental como “tratamiento creativo de la realidad” (“creative treatment of actuality”) (Forsyth, 1966: 13), su colega Flaherty reconocía que el documental es una exploración de la realidad que comparte algunas características “con cualquier forma de arte”, entre otras:

Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombras, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro” (Romaguera y Alsina, 1998, 152).

Más allá de su vocación exploratoria, Grierson introduce para el documental, como nos recuerda Bruzzi (2000: 79) otras claves enunciativas: debe ser un género útil, pedagógico e impersonal capaz de desarrollar un discurso sobrio con connotaciones de autoridad, gravedad y honestidad. Como ya planteamos en el capítulo 1, es el primero en asociar el documental a conceptos como “responsabilidad social” o “arte preocupado”, bautizando una tendencia social del cine documental.

Otro de los principales impulsores de la teoría crítica sobre documental fue Paul Rotha, que en su libro *The Film Till Now*, publicado en 1930, establece una categoría propia para el documental: el *documentary film*. En él argumenta que lo que diferencia al documental del cine de ficción debe basarse en los objetivos o propósitos, no tanto en los modos enunciativos, lo que justifica el uso de artificios técnicos o de dramatizaciones.

La justificación de la puesta en escena, de la dramatización, y en definitiva, del uso de la ficción en el documental, vienen a cuestionarse en la década de los 50, donde cobran protagonismo, gracias a los adelantos técnicos, unas corrientes que Barnouw ha bautizado como *observacional* y *catalizadora* (concretamente “el documental observador” y “el documental, agente catalizador”). Estas nuevas tendencias, el *Direct cinema* y el *Cinema-verité*, toman carta de naturaleza en torno a unas cámaras cinematográficas más ligeras que permitían grabar imágenes y sonidos en condiciones críticas de luz (gracias a la buena respuesta en sensibilidad de la emulsión) y de sonido (la posibilidad de sincronizar la imagen con el sonido facilitaba la labor de montaje posterior). En ambos casos, se trataba de afrontar la realidad con una filmación directa, sin control previo, buscando la espontaneidad máxima en las situaciones retratadas. En el caso del *Direct Cinema*, surge el estilo *fly on the wall*, por el que se priva al documentalista de cualquier intervención en la realidad que filma. Se renuncia a muchos de los recursos estilísticos aceptados hasta entonces: músicas, entrevistas, dramatizaciones o reconstrucciones, y, quizá la más significativa, la voz en off. La realidad debe contarse a sí misma. Weinrichter (2005: 39) explica gráficamente el estilo comparándolo, en su versión más pura, con un estilo muy actual:

De la voz de Dios se pasa a una actitud de *fly on the wall*, mosca en la pared, término que alude a ese grado cero de intervención que llevado a su extremo podría evocar la práctica de la cámara oculta²⁷.

No se preparan situaciones previas para ser registradas con la cámara, sino que los personajes son grabados en su devenir cotidiano en una continuidad espacio-temporal que incrementa la sensación de contemplación en directo. En cualquier caso, los directores involucrados en este movimiento, entre otros Robert Drew, Richard Leacock, Frederick Wiseman, o los hermanos David y Albert Maysles, difícilmente pudieron ser fieles a sus propios predicamentos, y su “programa de máximos—la doble pretensión de no intervención a la hora del rodaje y de no reestructuración a la hora del montaje del material para organizarlo en relato— rara vez se cumplió en la práctica”. (Weinrichter, *idem*). El propio Wiseman confesaba que en la sala de montaje tenía que organizar el material para que adquiriera sentido y resultara comprensible, con lo que él mismo venía a confirmar que la *observación directa* tampoco constituye la piedra filosofal respecto a la ansiada meta de la objetividad.

El *cinema-verité*, por su parte, surge en Francia (Jean Rouch o Edgar Morin son sus figuras más representativas) con unos planteamientos similares, aunque es importante destacar al menos dos matices diferenciadores respecto al *Direct cinema*. Por un lado, la inclusión de testimonios, y por otro, la presencia en las propias escenas filmadas de los documentalistas, a los que se ve interactuar con los protagonistas a los que entrevistan (observación participante). Esta circunstancia es la que propicia que autores como Nichols denominen *interactiva*²⁸ a esta modalidad, mientras que otros, como Barnouw, la clasifican bajo el concepto de documental *catalizador*, subrayando el hecho de que sean los propios documentalistas los que provoquen situaciones e inviten de diversos modos a los protagonistas a desarrollar reflexiones y extraer de ellos revelaciones que la cámara pueda recoger en el momento como testigo privilegiado. Ejemplos muy gráficos se encuentran en la obra más emblemática de Rouch y Morin, esa “nueva experiencia de cine-realidad”²⁹ que quería ser ***Crónica de un verano*** (Edgar Morin y Jean Rouch, 1961), en la que los autores llegan a comentar con los protagonistas el propio material filmado con sus entrevistas: *¿cómo vives? ¿cómo te defiendes en la vida? ¿qué piensas de los obreros franceses?*, etc., y hasta les involucran en el desarrollo del documental, al pedirles que sean ellos mismos los que entrevisten a otras personas con una pregunta concreta: *¿es usted feliz?*, o su contraria, *¿es usted desgraciado?*.

Barnouw también denuncia que a veces se confundan las dos tendencias, *cinema verité* y *direct cinema*, y establece algunas diferenciaciones³⁰.

Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban “cine directo”, el cine del documentalista-observador, pero a decir verdad, el nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido. El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Jean Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. El cine

directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas. (Barnouw 1993:223)

Curiosamente, los documentalistas del *cinéma-verité* se autodenominan así en homenaje a Vertov y su *Kino-pravda* o cine-verdad (Barnouw, idem). En cualquier caso, tanto *Direct cinema* como *Cinema vérité* constituyen un hito fundamental entre las corrientes críticas del documental, al menos por dos razones:

La primera, por incidir en una mirada pretendidamente directa a la realidad, realimentando con ello el debate de la mayor o menor intervención del documentalista y, por extensión, de su grado de objetividad respecto al material filmado. Según Alejandro Cock (2009), es un paso adelante en la evolución del documental.

Sus planteamientos de filmación directa, no controlada y espontánea de la realidad, la reivindicación de un cine puro, las relaciones que establece con la historia, la inclusión de la ética entendida como dificultad para establecer límites a una visión de la realidad completa y la asunción del principio de incertidumbre, generó una importante ruptura.

La segunda, porque vuelven a potenciar la preocupación social en sus trabajos. Barnouw destaca la contribución de ambos movimientos “a que la gente humilde se convirtiera en participante articulado de la sociedad”. Incluso desarrollaron proyectos específicamente diseñados para la dignificación social de ciertas minorías, como la indígena en la experiencia canadiense *Desafío para el cambio*, también descrito por Barnouw (1993: 230), y en la que se invitaba a los propios indios navajos a elaborar sus propias películas.

Hoy, muchos documentalistas siguen bebiendo de estas escuelas. La observación *participante* de Michael Moore (EEUU), o la de Joaquín Jordá (España) son sólo dos ejemplos de cómo estas tendencias han arraigado en los modos actuales de enunciación documental. La experiencia *catalizadora* de ver con los protagonistas material filmado se ha llevado a cabo con interesantes resultados en documentales como *Balseros* (Carles Bosch y Josep M^a Domenech, 2002), en los que los personajes ven a sus propios familiares, de los que están separados por la distancia, en grabaciones hechas para el propio documental.

La preocupación social heredada del *direct cinema* y del *cinéma vérité* se desarrolla exponencialmente en lo que Barnouw denomina “documentales guerrilleros”, que en los años 60 (también en los 70) en Estados Unidos se constituyeron en contrainformación a los discursos probólicos del gobierno respecto a la guerra de Vietnam. Discursos críticos que también se articularon en otras zonas del mundo (como el grupo *Cine Liberación* encabezado por Fernando Ezequiel Solanas en Argentina, o las luchas anti-apartheid llevadas a cabo por el cineasta sudafricano Nana Mahomo). Los nuevos avances técnicos, con la llegada y desarrollo de videocámaras con micrófonos incorporados, y estas nuevas reivindicaciones exhibidas en todo el mundo en multitud de festivales y seminarios fílmicos internacionales terminan por consolidar el “movimiento documentalista” (Barnouw, 1996).

En cualquier caso, los trabajos que estamos citando se circunscriben a una de las características en las que coinciden muchos de los estudiosos del documental, que es la de su propósito de influir, de sensibilizar, de afectar de algún modo al intelecto del espectador al ofrecerle una reflexión sobre el mundo histórico, lo que les convierte en trabajos persuasivos, retóricos. Es una de las características fundamentales de los documentales que incluimos en esta investigación, junto a otras que desglosamos a continuación.

2.3. Referencialidad y evidencia. Realidad y ficción en el discurso documental

Uno de los tradicionales debates epistemológicos en el estudio del documental gira en torno a su carácter de *documento*, una característica que parece atribuirle automáticamente una serie de exigencias sobre el grado de referencialidad o de evidencia que debe mantener respecto al mundo histórico que representa. Lo cierto es que, a pesar de no existir consensos claros, por ser una debate inagotable, esta cuestión ha derivado en multitud de reflexiones y apuntes que han ayudado a que la práctica documental se fuera regenerando continuamente.

En cierto modo, este círculo vicioso en torno a la cuestión de la evidencialidad (no por casualidad un término de resonancias jurídicas que designa su relación con el referente), con el mundo real que pretende representar ha podido resultar una bendición para el documental. La resolución del binomio realidad/representación –o verdad/punto de vista. O evidencia/artificio. O mimesis/discurso o simplemente objetividad/subjetividad- ha sido una incesante fuente de quebraderos de cabeza para los documentalistas pero también el motor del desarrollo del género (Weinrichter, 2005: 16).

La *evidencialidad* a la que se refiere Weinrichter (un tecnicismo, por cierto, no recogido en la RAE, pero sí empleado –¿y quizá generado?- en nuestro campo teórico), nos alude a certidumbre, a certeza, que son los grados que definen la *evidencia* (este concepto sí aparece en la RAE, como “certeza clara y manifiesta de la que no se puede dudar” y como “prueba determinante en un proceso”). Conectan ambos con la acepción de *documentum* asignada al documental desde sus orígenes, esto es, a las producciones basadas en documentos reales sin manipular. Sería uno de los primeros requisitos exigibles al documental, según el cual la narración alude a realidades previamente existentes y documentadas por el autor, que establecería su discurso intentando ser lo más fiel posible a esa realidad.

Esta es una cualidad fundamental. Si hay que atender al referente de la narración, el cine de ficción es autosuficiente. Es *irreal* por partida doble. No sólo inventa historia (y personajes, contexto, conflictos, etc.) sino que los registra recreándolos artificialmente en decorados con actores. Sin embargo el documental refleja una realidad (en esa *forma* de reflejarla, en ese *discurso*, estaría como mucho su *irrealidad*) existente al margen de la propia filmación de la película y no *creada ex-profeso* para esa filmación. Autores como López Clemente ya apuntaron estas características, al afirmar que el “documental es una película, carente de ficción, que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su

relación con otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean” (1960: 23). Más recientemente, Vallejo incide en el mismo sentido:

En el documental los personajes y los lugares existen antes, durante y después del relato, y lo más importante es que existen al margen de que el filme se ruede o no. En la ficción ocurre lo contrario: los personajes existen solamente en ese mundo imaginario (...) La construcción del documental se basa en la selección de una parte de la realidad. Esta selección va a conformar el mundo proyectado que a su vez va a construir el discurso. El documental va del todo a la parte, al contrario que la ficción, que crea de la imaginación un relato. El documental no se basa en la creación, sino en la selección de fragmentos de lo real (Vallejo, 2007: 90)

En definitiva, una línea argumentativa que también apuntó Nichols³¹, estableciendo además el criterio de inferir el tipo de argumentación que establece el texto:

En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque «se interpreten a sí mismos» o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa.

En un segundo nivel más global establecemos un patrón de inferencias que nos ayuda a determinar qué clase de argumentación está realizando el texto acerca del mundo histórico en sí, o al menos de alguna pequeña parte del mismo. En vez de utilizar esquemas de procedimiento para formular una historia, los utilizamos para seguir o elaborar una argumentación. Al igual que otros discursos de lo real, la argumentación documental pertenece al mundo histórico en sí en vez de a un mundo imaginario más o menos similar al que habitamos físicamente. (Nichols, 1997: 56)

Pero el camino a la evidencia no es tan fácil. Entre la realidad y su representación se interponen dispositivos técnicos (como la cámara), y mediadores humanos (el documentalista y el resto de equipo), que inevitablemente convierten en discurso construido, intermediado, la realidad profílmica³² que muestran.

La imagen occidental es un sistema cerrado, convencional, que simula el mundo, hecho que contradice las más fundadas teorías que se han producido al respecto, ya que las imágenes no reproducen ni sustituyen la realidad dan una serie de elementos para que el receptor pueda llevar a cabo su particular interpretación de tal realidad. La pretensión de «realismo» hay que situarla en un momento de ascenso de la burguesía apasionada por unos éxitos científicos que iban íntimamente unidos a su triunfo (Pulido, 1998).

La propia autora nos cita a Gauthier, que en sus *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* advierte sobre el riesgo (y, veladamente, sobre lo absurdo del debate) que conlleva asociar imagen y realidad.

Por poco que se examine con atención las relaciones de la imagen con lo real, cualquiera que sea el lado por el que se examine el problema, resulta que la imagen remite ante todo a sí misma. Esto no quiere decir que nada tenga que ver con lo real (...) sino, al menos, que mantiene relaciones ambiguas con lo real percibido que la teoría ha situado, de modo abrumador, en el centro de sus preocupaciones, con el éxito que se le conoce (Pulido, *idem*).

Estos y otros factores dan buena medida de las grandes claves planteadas a lo largo de la historia del documental (como las citadas por Weinrichter: *realidad/representación; verdad/punto de vista; evidencia/artificio; mimesis/discurso; objetividad/subjetividad*). Unas dudas que muchos documentalistas han trasladado a sus obras de forma más o menos explícita. Los directores Edgar Morin y Jean Rouch las ponen de manifiesto abiertamente al inicio de ***Crónica de un verano*** (1961):

ROUCH: ¿sabes, Morin? Es una excelente idea reunir a gente en torno a una mesa, pero no sé si conseguiremos grabar una conversación tan espontánea como si no hubiera una cámara. Por ejemplo, no sé si Marceline podrá relajarse y hablar normalmente
MORIN: Hay que intentarlo³³

El diálogo resulta elocuente y gráfico en el sentido en que contiene en pocas líneas (léase escenificación) varias de las grandes cuestiones epistemológicas de la teoría y práctica del documental. ¿Hasta qué punto el material filmado y montado puede considerarse un referente del mundo histórico? ¿Es la cámara un inhibidor o un catalizador de la actitud de los participantes? ¿Conviene mostrarle al espectador los protocolos de obtención de información? (Es, por cierto, lo que hacen precisamente Morin y Rouch en este fragmento) Y en definitiva, siendo trabajos que pretenden documentar la realidad, ¿se puede aspirar a la total objetividad?

Muchos autores han aludido a estas cuestiones alimentando un debate que es, repetimos, inagotable. Casi todos parecen coincidir en que el reflejo objetivo de la realidad histórica es una tarea inabarcable para cualquier disciplina humana, incluida la documental, por más que su etimología nos remite a su carácter referencial y a una suerte de representación cinematográfica verdadera de la realidad histórica. Ni siquiera la mostración de protocolos garantiza este resultado, como plantea el documentalista José Padilha.

Ahora bien, como no se pueden agotar todas las propiedades y relaciones de un objeto en una descripción o en su exposición visual y sonora, es evidente que los enunciados, sean estos cinematográficos o no, siempre dejan fuera aspectos de la realidad. Así, la idea de que el director debe incluirse a sí mismo en el filme por motivos epistemológicos equivale a la idea de que su relación con el objeto que él filma tiene algún tipo de estatus epistemológico privilegiado. ¿Por qué? ¿Serán los directores de documentales oráculos reveladores de la verdad?³⁴

Y la cuestión se complica aún más, desdoblándose en sus planteamientos epistemológicos al definirse en su carta de naturaleza como opuesto al cine de ficción.

La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción. (Weinrichter, 2005: 15)

Realidad y representación se enfrentan en una relación conceptual verdaderamente compleja, según la cual el discurso documental, es decir, la representación, mantiene una relación referencial o indexical con la realidad. Sin embargo, tal como apunta Efrén Cuevas, esto no implica que tal relación se defina en términos absolutos o puros.

Esa relación indexical no anula el carácter construido del documental, en cuya elaboración se reúnen una serie de documentos o pruebas, para integrarlos en una estructura dotada de sentido, que va más allá del mero registro mecánico de los acontecimientos o de la realidad empírica que nos rodea. No obstante, los rastros de esa construcción suelen pasar desapercibidos por el potente efecto de realidad con que el documental es presentado a los espectadores, reforzado habitualmente por la omnisciencia del narrador. (Cuevas, 2005: 220)

Muchos autores se han mostrado críticos con la propia utilidad del debate, sobre todo en las últimas décadas, en las que la práctica de los documentalistas ha venido desarrollándose por caminos híbridos, tanto en las técnicas de enunciación como en los estilos de realización. Se ha creado un contexto flexible de producción en el que estos límites a menudo carecen de sentido, especialmente si adscribirse a ellos impide un acercamiento más próspero a la realidad. En esta línea apuntan Renov, Bruzzi y tantos otros autores. También Nichols (2001) o Weinrichter (2005) insisten en que las explicaciones cerradas sobre el mundo real que tradicionalmente se atribuían al documental han pasado a ser recientemente construcciones subjetivas que parten de imágenes personales del mundo.

Por tanto la constancia de lo subjetivo no debe ser un hándicap para crear conocimiento sobre lo real. Josetxo Cerdán se pregunta si tiene sentido seguir hablando de documental puro. Reflexiona sobre ello en un contexto de análisis del documental español, aunque sus apuntes son lógicamente extrapolables a cualquier práctica documental.

Pero vayamos por partes y abordemos en primer lugar la cuestión de la frontera entre ficción y documental; ya que no es baladí recordar que esa divisoria no sólo resulta muy maleable, sino realmente es intangible, una construcción literaria muy útil para ejercicios periodísticos, pero vacía de contenido teórico. Tanto es así, que lo absurdo de la misma queda en evidencia si planteamos la cuestión exactamente al revés: ¿qué es el documental puro?, ¿existe algo que pueda ser así denominado tanto dentro como fuera de la cinematografía española? Quizá los ejemplos ayuden a entender más fácilmente lo que queremos decir. Quedándonos sólo en el terreno del cine español, no es muy difícil

adivinar que ese hipotético juego en la frontera entre” el documental y la ficción se puede encontrar ya en *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), con las famosas mentiras del niño muerto o de la cabra despeñada accidentalmente. Por no hablar de la reivindicación que siempre ha hecho Jaime Chavarrí de tratar a la familia Panero como una serie de personajes de ficción en la fundamental *El desencanto* (1976). O los perversos juegos de puesta en escena y autorreferencialidad conjugados en *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981). ¿Cuántas veces ha desmentido Basilio Martín Patino la condición documental de sus films? Y ahí siguen. No faltan, por lo tanto, ejemplos de esos juegos de ida y vuelta entre lo ficticio y lo documental... Cerdán (2007: 212).

Aida Vallejo, por su parte, presenta el debate en clave de paradoja, una vez que ha introducido en él la variante de la explicitación o no en el discurso del dispositivo fílmico.

El documentalista se enfrenta a lo que es la base de toda la discusión sobre la posibilidad de la representación de la realidad: la única realidad posible donde capturar imágenes es aquella condicionada por la presencia de la cámara. Esta obviedad es sin embargo la raíz de muchos de los debates teóricos y éticos sobre el documental. El problema es que si hubiera una relación directa y coherente entre realidad, mundo proyectado y discurso documental, todos los filmes documentales presentarían la propia filmación y la presencia del equipo de realización como parte de ese mundo proyectado (...) De aquí deducimos una importante consecuencia para la representación (ir)realista en el documental: la gran paradoja es que se elija una forma de representación u otra, el documental siempre tiende a irrealizar la historia que cuenta. Por un lado si no aparece el dispositivo fílmico (lo que hace más fluida la narración y construye una estética realista al estilo de la ficción) la representación de la realidad está sesgada y de algún modo “no es sincera” porque esconde una parte crucial que condiciona esa realidad: el equipo de rodaje. Y por otro lado si aparece el dispositivo fílmico, las cámaras o el equipo de rodaje, la historia se ve mediada y no tenemos acceso directo a esa realidad desde la identificación de nuestra mirada con la mirada de la cámara (Vallejo, 2007: 99-104).

Igualmente entendemos que el debate empieza a perder intensidad, a medida que ha ido perdiendo sentido, como admiten no pocos estudiosos del documental moderno, según los cuales establecer sistematizaciones sobre esto es a menudo un lastre engorroso y hasta empobrecedor. Un ejemplo gráfico lo constituye el análisis que José Luis Castro y José Manuel Sande realizan sobre *Santa Libertad*, un trabajo documental de Margarita Ledo:

Y aquí y sin que el caleidoscopio resultante impida acceder al sentido profundo pacientemente trazado por una enunciación poderosa, los tiempos y las texturas comienzan a cruzarse, a hibridarse, ofreciendo esa curiosa y única sensación dialéctica (narración/documental; acontecimientos políticos/vida cotidiana; pasado/presente; noticiario/ensayo) que el texto deja grabado en un primer visionado en la retina de su espectador. (Castro y Sande, 2007, 262).

Así que la relación entre discurso y referente, la presencia explícita de la narración o la mostración de protocolos de negociación con los participantes siguen siendo clave de debates teóricos más o menos productivos, que intentan cartografiar las cambiantes fronteras del ámbito documental a medida que este evoluciona en sus formas enunciativas. En la medida en

que éstas han desarrollado transformaciones poderosas muy vinculadas a los procesos tecnológicos de digitalización (igual que lo fue en otros tiempos la portabilidad de cámaras o la captación sincrónica del sonido), resulta fácil comprender por qué las últimas dos décadas han sido especialmente prolíficas las reflexiones y las dudas sobre lo que es aceptable y no aceptable en las prácticas documentales. La evolución de los lenguajes y la del género, una vez más, se dan la mano.

No parece disparatado, pues, afirmar que el fácil maridaje entre las tecnologías y la digitalización de los procesos ha permitido la aparición de nuevos sistemas de intertextualidad que modifican radicalmente la forma de crear, manipular y almacenar las imágenes. Pero con un calado de una repercusión mayúscula también han establecido nuevas maneras culturales y perceptivas de relacionar la imagen con su referente. Asimismo, la integración de soportes ha dado un nuevo sentido a la fase de montaje de imágenes e indirectamente a los subgéneros documentales conocidos como de reciclaje, metraje encontrado o memoria e identidad.

Dicho de otro modo, las tecnologías y los criterios estrictamente de producción se imbrican cada vez más con las decisiones textuales. Lo que nos puede llevar a reflexionar sobre el hecho de si las modificaciones de la representación audiovisual que percibimos en muchos ejemplos destacados del documental reciente –por ejemplo, la textura de las imágenes o el estilo del montaje de algunas piezas de José Luis Guerin o de Trinh T. Minh-ha- tienen que ver con los cambios intrínsecos (proceso evolutivo del género) o más bien con la lógica de uso que impone el utillaje presente en las salas de postproducción videográfica, donde todos los cineastas acaban sus obras. La respuesta no es simple, pero desde luego establece una visión sobre el documental. (Palacio, p. 163)

2.4. La aceptación de la subjetividad

La subjetividad a la que se refieren autores como Nichols abre la que consideramos como vía adecuada para afrontar el estudio crítico del documental. Si, como hemos visto, hasta los años sesenta, la trayectoria de los estudios del documental se caracterizó por primar su carácter referencial, esto es, por su carácter indexical respecto al mundo histórico, y por sus modos expositivos (por expresarlo en términos de Nichols), esas tendencias empiezan a cuestionarse a partir de este momento. Las experimentaciones del cine directo y el *cinema verité* demuestran las dificultades de representar la verdad en pantalla, pero en cualquier caso sus interesantes planteamientos contribuyen a que el documental desplazara su punto de mira.

Con dichas prácticas el documental desplazó el propio objeto de la representación social, al igual que las ciencias sociales reconocieron en la década de 1980 que se habría un nuevo campo de juego donde la descripción de la totalidad social y sus leyes rectoras se había sustituido por el proyecto de descifrar las sociedades a través de las representaciones, a veces contradictorias y enfrentadas, por las que los individuos y los grupos dan significación al mundo que habitan (Ortega, 2005: 201).

Estas nuevas aproximaciones epistemológicas se producen, pues, en paralelo a las propia práctica documental, que tomaba caminos más híbridos, empezando a asumir sin complejos sus propias limitaciones para representar la realidad. Sin olvidarnos de que el cine de ficción transitaba a su vez por los cines de la nueva ola (Truffaut, Godard, Resnais, etc.), que también trajeron consigo una “nueva subjetividad”, basada en la importancia del autor, en la mezcla de materiales discursivos y que era capaz de acoger, junto a los elementos previstos del guión, otros “relativamente impredecibles o incontrolables” (Weinrichter, 2005: 59).

Ese panorama, dominante durante las primeras décadas del documental, empezó a cambiar en los años sesenta, tras la utopía objetivista del cine directo y la crisis epistemológica de la posmodernidad, que cuestionó el enfoque omnisciente más habitual en la práctica documental. El documentalista comenzó entonces a insertarse cada vez más abiertamente en el propio discurso documental, con motivaciones diversas. En ocasiones, se trataba de activar el proceso de resolución de los enigmas planteados, con un marcado acento social o político. En otros casos, su intención era más formalista o teórica, en un intento de desvelar los procedimientos implícitos en la práctica documental, para depurarlos o denunciarlos, dotando al relato de una autoconsciencia poco habitual hasta entonces. En muchos casos, estos intentos iban unidos a una mayor subjetivización del documental, pues el realizador ya no pretendía ocultarse tras una narración omnisciente, sino que mostraba su inserción en el devenir histórico como un actor social más, con un conocimiento local y por tanto limitado. En estos intentos por abrir nuevas sendas, el documental se encontró en ámbitos ya transitados por la vanguardia cinematográfica, que resurgía con fuerza por aquellos años, especialmente en Estados Unidos. (Cuevas, 2005: 221)

Algunos autores reconocen incluso cierto pudor al tener que recordar a estas alturas que las aspiraciones de objetividad y verdad son ingenuas, y por tanto no deben ser exigencias categóricas en la representación documental de la realidad. Ni siquiera, según Sánchez-Navarro, en los ámbitos de la información periodística.

Quedan aún muchas líneas y horas de debate ético en torno a la práctica de la construcción y representación de verdades en el cine y la televisión, un debate que, en su anhelo ingenuo de un concepto ideal de realidad, elude muy a menudo dos cuestiones que, por superadas, da cierta vergüenza recordar a estas alturas. La primera es que colocar la cámara para registrar un acontecimiento siempre ha equivalido a ficcionalizar ese acontecimiento; la segunda es que de lo que se debería discutir en el pretendido debate no es de la objetividad ni de la utilidad pública de la noticia, sino de la completa construcción de acontecimientos noticiables con el fin de convertirlos en mercancía periodística. (Sánchez-Navarro, 2005: 89)

Aún compartiendo ese recato con Sánchez-Navarro, creemos que merece la pena recordar aquí, por fijar la cuestión en lo que afecta a nuestra investigación, que como discurso construido, la representación de la realidad no puede estar sujeta a conceptos como los de verdad, objetividad u omnisciencia. Aceptamos la subjetividad, entendiendo que los límites de experimentación en la práctica documental no deben de venir impuestos por estas cuestiones.

En tanto que un documental recree la realidad y no se limite a reflejarla, que su autor no se sienta prisionero de una objetividad, por lo demás inalcanzable, parece legítimo que utilice los recursos narrativos y técnicos de cualquier otro género. (Sánchez Oliveira, 1992: 90)

A las observaciones apuntadas por Sánchez-Navarro y Sánchez Oliveira, queremos añadir aquí, por gráficas, las que hace Weinrichter (2005, 17) sobre esta cuestión:

Esta aspiración de objetividad se enfrenta a todo tipo de escollos, suscitando cuestiones de manipulación, de intervención, de expresión, de subjetividad, y otras actitudes y estrategias prohibidas. El problema se extiende a todos los niveles:

- empieza en el “momento anterior” al comienzo del rodaje, ése que no suele mostrar el documental clásico. El momento en el que se negocia. No ya el “pacto” que hace el documentalista con la realidad y que luego se reflejará en la escritura del film, (...) sino también el trato con los sujetos que aparecerán en el mismo.
- prosigue con la influencia de la presencia de la cámara sobre los eventos registrados y sus actantes, sin olvidar la cuestión del punto de vista en la toma de imágenes. Que no se refiere sólo a la distancia, ángulo, encuadre... sino a aquello que se decide encuadrar;
- continúa luego con el proceso de seleccionar, ordenar, exponer y subrayar u omitir determinados elementos del material filmado, estructurándolo para convertirlo en una narración porque el documental siempre es narrativo. Salvo en el caso del cine-ensayo; lo que no es. Por definición, es ficción, y se prolonga hasta la última decisión de montaje.

Vallejo se expresa en términos similares.

El mundo proyectado siempre es fragmentario, y aunque la realidad que percibimos a través de la experiencia sensible también lo es, el documental es un discurso elaborado por alguien ajeno a nuestra conciencia. Por este motivo, la peligrosa sensación de acceso a la realidad del documental, no exime su completa construcción e interpretación previa a través del filtro del relato de otro individuo, y la consiguiente subjetividad que tan de cabeza trae a los teóricos del documental (Vallejo: 2007: 104)

Todas estas cuestiones, que como vemos afectan a las tres fases de producción audiovisual (guión/preproducción, grabación/producción y montaje/postproducción), terminan por hacernos ver que la objetividad no es nunca una aspiración plausible. La realización de documentales atraviesa unas cuantas fases poco compatibles con un sentido de fidelidad absoluta a la realidad. Así, la realidad queda seleccionada, fragmentada, dividida, etc. ya durante la fase de preproducción: se seleccionan/descartan ciertos acontecimientos a filmar y ciertos personajes para entrevistar,... Durante la propia grabación, la realidad captada es también parcial: se graban unos encuadres que fragmentan la realidad, los entrevistados se expresan con mayor o menor soltura (ante la intimidatoria presencia de la cámara, por ejemplo), se renuncia a ciertos encuadres por dificultades técnicas... ¿Y qué decir de la fase de

postproducción y montaje? Se eligen unas tomas y no otras, se descartan declaraciones, se acortan y afinan totales en función del discurso buscado, etc. Son, en definitiva, las propias limitaciones técnicas y creativas que limitan la representación de la realidad en pantalla (a las que habría que sumar los condicionantes, en su caso, empresariales -limitaciones de tiempo y/o presupuesto- e ideológicas –adscripción a la ideología del medio, del patrocinador³⁵, etc.).

Weinrichter (2005) reconoce que ante esta *imposibilidad* de objetividad, sólo cabe *concluir directamente que todo documental es ficción*, o, en cualquier caso, enfrentarnos como espectadores a los discursos documentales *fiándonos de la “buena fe” del documentalista*.

Esta *buena fe* es a la que apelan directores como Padilha, que efectivamente insinúan que la verdad es más bien un intento de buscar correspondencias entre lo contado y lo documentado, pero en ningún caso una aspiración ontológica.

Como director de filmes documentales, mi objetivo es llegar a la verdad, la que entiendo como una correspondencia entre lo que el filme dice (la información objetiva que contiene el filme y no su contenido emocional, para mí, una pieza organizada dramáticamente por el documentalista) y lo que realmente aconteció.

Un objetivo complicado cuya búsqueda conecta bien con la escueta y abiertísima respuesta que Morin le da a Rouch en el fragmento citado más arriba: “Hay que intentarlo”. La verdad puede entenderse, pues, como horizonte en el proceso de trabajo, como correspondencia entre lo documentado y lo contado, entre lo representado y su referente (ahí entra el valor etimológico de *documento*), pero en cualquier caso sometida a la subjetividad del discurso del documentalista. Cada autor exhibe su punto de mira, con mayor o menor grado de autoridad o intervención (volveremos sobre estos parámetros), descartando que existan modos posibles de representar la verdad en términos absolutos. Otro documentalista, Errol Morris, se muestra categórico ante el debate sobre la *verdad* en el documental.

Creo que el cinema vérité ha hecho retroceder al cine documental veinte o treinta años. Consideran el documental como una sub-especie del periodismo... No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada. (cit. en Renov 1993: 127).

Por tanto, una vez superados los (falsos) escollos de objetividad y fidelidad a la realidad, ¿dónde ubicar el espacio de credibilidad de estos trabajos? En nuestra opinión, y como argumentaremos más adelante, la clave está en entender estos trabajos como visión personal del autor. Como propone Carl Plantinga (1997), no concebir el documental como representación sino como discurso. Como un cine que ofrece un discurso sobre la realidad, y no la realidad misma. Weinrichter enlaza esta idea con los modos performativos de enunciación.

(...) Los enunciados performativos se diferencian de los descriptivos en que no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Aplicando la analogía al discurso del documental: decir “El mundo es así” puede ser cierto o no; decir:

“yo te digo que el mundo es así” escapa a este tipo de verificación. Así, el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación. Volviendo a Nichols, el modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta “afectiva” del documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara. (Weinrichter, 2005: 50)

Lo cierto es que, precisamente por su pacto de compromiso con la realidad, y por los debates que se suscitan en torno a ello exigiendo fidelidad y objetividad, el documentalista ha sido tildado con frecuencia de tendencioso, de manipulador, o de propagandista. Parece que trabajar al otro lado de la ficción les ubica directamente en el disparadero. Aunque ya hemos tratado de argumentar la inconsistencia de estas acusaciones, queremos dar un paso más allá para darle una vuelta a este argumento y lanzar la cuestión a la inversa: ¿Es que la ficción no manipula? ¿No se filtran valores propagandísticos entre los planos del cine de ficción más taquillero? ¿No dejan de ser “cuentos de hadas” muchas películas de ficción que simulan ser realistas? Aunque no es motivo de esta investigación profundizar en estas preguntas³⁶, nos detenemos un instante en esta estación de paso, y recordamos una interesante reflexión de Barnouw:

Si bien el documental tiene este aspecto de propaganda (palabra de honorable linaje) debería concebirse como un medio muy difícil de hacer propaganda, precisamente porque aborda sus temas abiertamente. El documental anuncia su tema y alerta así nuestras facultades críticas. Una forma más persuasiva y vigorosa de propaganda es la ficción popular, precisamente porque se la recibe como algo diferente, como diversión o pasatiempo, lo cual tiene que ver con relajarse. Se la supone libre de “mensajes” de conformidad con el empleo que hacen de esta expresión los ejecutivos de la industria. El término adormece nuestras facultades críticas. Pero detrás del entretenimiento o la diversión hay siempre premisas no declaradas que nos vemos impulsados a aceptar. (Barnouw, 1996: 309)

Barnouw nos apunta aquí dos constataciones importantes. Por un lado, la honestidad del documental a la hora de ofrecer sus propuestas y sus visiones sobre el mundo (la admisión de cierta *propaganda*, que, al igual que a los pioneros del documental británico, no asusta en absoluto a Barnouw). Por otro, al comparar aquí la recepción del documental frente al de la ficción, esclarece también el concepto de *pacto de lectura*, que es clave también en la forma de entender las prácticas documentales. Se trata en concreto de la tendencia que aborda la recepción del espectador o *dispositivo espectral* (Nichols, 1997). Este dispositivo es el que permite que el espectador tome diferentes decisiones en función de si recibe documental o ficción. Asignaría, según un *contrato social* no declarado (Plantinga, 1997: 40), referentes veraces al primero (mundo histórico) y referentes verosímiles al segundo. O lo que es lo mismo, mientras a los discursos documentales les exige credibilidad (un referente real), a los de ficción simplemente le exige coherencia interna (un referente verosímil). Es lo que Vallejo denomina *pacto de veracidad*.

A partir de aquí el espectador hace una lectura de las afirmaciones del filme asignándoles “valor de verdad”. La contrastación del texto con su percepción de la realidad y sus conocimientos sobre ésta va a condicionar que esta lectura se mantenga o no. Esta negociación del pacto, y su posible ruptura, dependen de una serie de elementos que han sufrido una evolución histórica, y que tienen que ver por un lado con las convenciones formales del texto (reconstrucciones, uso de imágenes de ficción para ilustrar, imágenes-metáfora) y por otro con lo que el espectador/a considere que es “aceptable” como representación de la realidad (...) La realidad del rodaje tiene un importante papel en la estructuración del filme documental, ya que la idea del momento de grabación va a estar en la mente del espectador a la hora de su visionado a causa del pacto de veracidad. En la ficción el espectador piensa en la historia que se cuenta y el rodaje de esta historia como dos cuestiones inconexas, pero en el documental la lectura e interpretación de la historia pasa por una interrelación de ambas (Vallejo, 2007: 86-91)

2.5. Reflexión, subjetividad, ensayo. Formas que piensan

Una de las posibilidades más ricas del documental, una vez aceptada la imposibilidad de representar objetivamente el mundo real, es precisamente su valor como discurso sobre el mundo. Lo que algunos autores conciben como cine reflexivo o como cine ensayo³⁷.

De manera más general, y saliendo de dichos ámbitos, lo que entra en juego con esta nueva revalorización de la subjetividad es la intrigante posibilidad de la existencia de un cine reflexivo. No me refiero necesariamente, aunque no sea un concepto incompatible, a un cine autorreflexivo o autoconsciente, que “documente” su propio proceso de construcción y significación, como se ha recomendado y elogiado para el cine narrativo modernista. Me refiero a la posibilidad que tiene el cine para discutir ideas, para producirse como ensayo, según el modelo literario. El propio Astruc, en su proto-formulación de un cine escrito con la cámara-pluma, derivaba a menudo hacia una equiparación del mismo con el ensayo: “Nosotros afirmamos que el cine está a punto de encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película”. El cine ha desarrollado finalmente su potencial ensayístico, si bien esa forma no es una sino proteica: un rasgo del ensayo es su heterogeneidad, tanto inter- como intra-textual. Pese a la dificultad para establecerlo como categoría genérica, esta noción de ensayo delimita a nuestro parecer el horizonte más excitante del cine a principios de este milenio. (Weinrichter, 2005: 50)

Llano (2008, 167-175) define los ensayos como “explicación inconclusa de realidades individuales”. Haciendo un recorrido histórico por la historia filosófica del ensayo, recuerda a Kant y a la imposibilidad de demostrar científicamente la “esencia” de las cosas que se estudian.

Común a estos filósofos es una aproximación «fenomenológica» a la materia de la que se ocupan en sus ensayos. Convencidos todos ellos de que, de acuerdo con la *Crítica de la Razón pura* de KANT, lo que son las cosas «en sí» nunca podrá ser conocido por medio de la ciencia, eligen estos autores moverse en el terreno de los «fenómenos» o apariencias

de las cosas que estudian, para tratar de comprenderlas mejor, pero sin ánimo, claro está, de llegar a demostrar su «esencia o «ser en sí».

Se trata de ir describiendo la «apariencia» de la materia por la que se interesan, anotando lo que parece desde un punto de vista, y lo que parece desde otro o desde diversos otros. Dando vueltas alrededor del objeto, por así decir, acaban teniendo mayor conciencia del conjunto de impresiones que un objeto individual puede producir en su observador. Y esa conciencia más completa nos puede incluso sugerir alguna vía de acceso intelectual, algún tipo de generalización inductiva, que resuma o sea conveniente a la totalidad de esas apariencias (Llano, 2008: 171).

Aunque las reflexiones aquí elaboradas giren en torno a la materia, nos sirve también para aplicarla al mundo de las ideas. La suma de impresiones parciales sobre los hechos, los acontecimientos y las ideas del mundo nos permite obtener un conocimiento más completo sobre los mismos. Más que demostrativo, el ensayo pretende ser “mostrativo, productor de comprensión, de simpatía o antipatía del lector” (Llano, 2008: 173).

Así ocurre con los propios temas o argumentos de los documentales, que, más que reflejar la realidad, ofrecen la realidad filtrada por sus autores. Como aclara Vallejo, la subjetividad empieza aquí, en la propia selección de la realidad mostrada, y no sólo en lo que tradicionalmente se le asocia, a saber, la ideología del autor.

La historia en el documental es el fragmento de la realidad del mundo que nos rodea filtrado por la mirada de los autores/as. También se le llama universo diegético. Es lo que Nichols llama el mundo (histórico) en vez de un mundo (posible) de la ficción. Este mundo construido puede remitir a una realidad previa a la filmación (donde no existen las cámaras) pero también puede ser una realidad provocada por su propia presencia. Un documental puede mostrar una historia donde no existen las cámaras ni se está realizando una filmación (como pretende muchas veces hacer el cine observacional), pero también puede construir ese mundo que se proyecta en la pantalla como parte de un proceso de filmación (como hace el cine reflexivo) (...) De toda la realidad, los realizadores/as deciden qué universo desean mostrar. Aquí aparece una cuestión importante a tener en cuenta a la hora de acercarse a la dimensión ética a la que hacen referencia varios autores. La subjetividad del discurso documental no sólo está como apuntan muchos en la forma de construir la autoridad epistémica del discurso sino en la propia selección de elementos de esa realidad. (Vallejo, 2007: 95)

Esta selección de elementos de la realidad cristaliza en discursos documentales diversos, en una suma de impresiones que terminan por ofrecer una variedad muy útil a los espectadores. Conectando de nuevo con Barnouw (1996: 309), y a su concepto democrático de *propaganda*, recordamos que el autor asigna valor cívico al documental cuando dice de él que “no puede ser *la verdad*. Un documental es prueba, testimonio y la diversidad de los testimonios constituye el corazón del proceso democrático”. Cada documental permite “profundizar la comprensión y modificar las ideas”.

Los documentalistas hacen infinidad de elecciones; eligen el tema, las personas, las vistas, los ángulos, las lentes, las yuxtaposiciones, los sonidos, las palabras. Cada selección es la

expresión de un punto de vista, consciente o inconsciente, reconocido o no reconocido. Todo grupo documental que pretende ser objetivo no hace más que afirmar una convicción de que sus opciones tienen una validez especial y merecen ser aceptadas y admiradas por todo el mundo (...) Los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que encuentran en las imágenes y en los sonidos, que siempre les parece más significativo que todo cuanto puedan inventar. Esos documentalistas pueden servir como agentes catalizadores; no son inventores. A diferencia del artista de ficción, no están empeñados en inventar. Se expresan seleccionando y ordenando sus hallazgos y esas decisiones constituyen en efecto sus principales comentarios. Y lo cierto es que no pueden escapar a su propia subjetividad individual, ya adopten la posición del observador, ya adopten la del cronista o la del pintor. Los documentalistas presentan su propia versión del mundo. (Barnouw, 1996: 309-313).

El documental informativo de largometraje encuentra especial acomodo en estas posibilidades del cine para ofrecer pensamiento de sus autores, en un diálogo con el espectador que parte de una aceptada, por ambas partes, subjetividad (“yo te digo que el mundo es así”). Tal como recogen autores como Cebrián Herreros, es una opinión transitada por numerosos expertos.

Para Spottiswoode los documentales representan la «mejor perspectiva del cine. Pueden registrar, recomendar, criticar la estructura social existente, o expresar una actitud desprovista de significado educativo» Por eso su tendencia es hacia un cine documental cargado de pensamiento: «El cine necesita hoy menos films y más pensamiento», escribe. (Cebrián, 1998: 548)

Como ya argumentamos en el capítulo 1, subjetividad y recursos formales se dan la mano en los documentales creativos de largometraje, para ofrecer pensamiento sobre el mundo. En este sentido entendemos, como Francés, que el documental tiene “un sentido puramente interpretativo”.

El realizador intenta poner orden en la realidad aleatoria desde su punto de vista, con el fin de dar un resultado final ordenado, de sencillez perceptiva, de linealidad narrativa y con un estilo explicativo en la exposición de unos conocimientos tomados prestados de fragmentos de la realidad (...) El autor pretende, en consecuencia, dar autenticidad verosímil a los documentos filmados durante el proceso de ordenación de ideas, es decir, a lo largo del montaje, mediante un acto personal de interpretación de esa documentación que pretende ser objetiva o auténtica. Soler habla de que “...el compromiso del documentalista con la realidad pasa por un tamiz artístico, al querer simular la realidad de la manera más fiel... atendiendo que la objetividad es imposible... sin embargo sí el acercamiento... al afán de objetividad”. (Francés, 2003: 19-20)

2.6. Nuevas apropiaciones del documental

Entre las nuevas apropiaciones y usos del documental, una de las que resulta más estimulante, promovida gracias a este bagaje evolutivo del debate sobre las posibilidades del documental para reflejar la realidad, ha sido precisamente la que acoge todo ese proceso de autorreflexión

sobre sus propios límites. Entre otros efectos, esta revisión autocrítica ha traído consigo un par de tendencias que queremos destacar aquí.

Por un lado, una multitud de documentales que incluyen en su propio discurso llamadas de atención sobre estas limitaciones de documentar lo real. En cierto sentido funciona como declaración de intenciones, una especie de cura de humildad de muchos documentalistas a la hora de ofrecer sus relatos, pero, en otro sentido más importante y profundo, apelan al espectador a preguntarse sobre la información que consumen a diario a través de los medios y a entenderla como discurso construido.

Por otro, y derivado de lo anterior, en lo que sería su versión extrema, la proliferación del falso documental, o *fake*, que directamente hace pasar por real lo que nunca existió. Más allá del puro juego retórico, muchos de estos trabajos pretenden precisamente hacer una llamada de atención sobre lo fácil que resulta hacer discursos creíbles y verosímiles sobre la realidad, en los que el espectador difícilmente puede detectar las huellas del engaño. Se da en estos casos un uso del *fake* como “crítica de los artistas sobre la fiabilidad de las informaciones que se nos transmiten. La reconstrucción de la imagen televisiva es una llamada de alerta sobre la pasividad del espectador “ (Weinrichter, 2005, p. 71)

Resulta especialmente interesante esta función de vigilancia de los medios de comunicación de masas, que llega en el preciso instante en el que se cuestiona la relación entre realidad y representación.

Uno de los rasgos de la llamada posmodernidad en la que vivimos consiste en el cuestionamiento del concepto de realidad. Si ya desde los años sesenta, en plena modernidad, la semiótica y el estructuralismo se centraban en las características del texto como discurso, dejando de lado la cuestión de la relación entre representación y realidad, o, lo que es lo mismo, entre la ficción y su referente, las décadas siguientes observarían el creciente interés de la teoría audiovisual por la intertextualidad, es decir, por la interacción entre los textos. (Gómez Vaquero, 2005: 39)

Y esta función de automirada, encauzada a través de llamadas de atención sobre el discurso y de otros recursos de extrañamiento, se ofrece igualmente en un momento de madurez audiovisual de las audiencias. Quizá no podía haber llegado mucho antes, exceptuando trabajos de cineastas adelantados a su tiempo como Marker o Godard³⁸, cuyas obras eran en cualquier caso consumidas por minorías. Actualmente la televisión, con sus continuos procesos de remezcla de códigos, encabezando aún (no sabemos por cuánto tiempo) una fértil interrelación de lenguajes con el cómic, los videojuegos, el cine o Internet, ha abierto el camino hacia la desnaturalización de los lenguajes clásicos del documental, creando un público más maduro y capacitado para asumir nuevos juegos retóricos:

Sea como sea, la televisión ha contribuido con esta contaminación del estatuto de lo documental, a expandir las fronteras o confundir los límites genéricos. Si bien es cierto que sus motivos son únicamente mercenarios, también lo es que sus estrategias a menudo van por delante (donde hay dinero hay I+D) de las que emplean los cineastas que

se imponen un concienzudo trabajo de desnaturalizar los códigos heredados del cine documental: piénsese en variantes del show de la realidad como el llamado “infotainment” (género mixto hecho de información como contenido formal y entertainment como contenido real). Los infomerciales, los “documentales policiales”, la “crónica de sucesos”, los “reportajes dramatizados”, el llamado “shockumentary”, el falso directo y tantos otros síntomas de la degeneración de los géneros y el mestizaje de discursos en relación a la imagen “real”. (Weinrichter, 2005: 66)

Y, junto a la televisión, recordamos otro factor fundamental ya comentado, que es el de los avances tecnológicos aplicados a la imagen, que permiten todo tipo de tratamientos. Desde los más *inocentes*, como corregir defectos, equilibrar luces, restaurar texturas, etc., que permiten ganar en legibilidad de la imagen, hasta los más *sofisticadas*: añadir elementos nuevos o quitar existentes a las imágenes grabadas, mezclar en un mismo plano imágenes actuales con otras de archivos históricos, retocar aquí y allá facciones o atributos de personajes, etc., y todo ello sin que quede el mínimo rastro al ojo. Una circunstancia que se convierte, si se nos permite expresar aquí, en un auténtico misil dirigido contra la línea de flotación principal que sostenía a la imagen documental, que era la de *evidencialidad* o referencialidad respecto al referente.

Algunos autores, como Brian Winston (cit. en Bruzzi, 2000: 3), se muestran alarmados ante esta posibilidad de falsificación y lo que puede suponer para la salud del documental, mientras otros, como Weinrichter o la propia Bruzzi, le restan importancia (esta última califica de “histórica” reacciones de pánico como las de Winston). No podemos estar sino de acuerdo con estos planteamientos desmitificadores de la tecnología, pues si bien es cierto que cada vez es más complicado diferenciar las manipulaciones sobre la imagen, también lo es que las mentiras en el documental han existido siempre, desde las reconstrucciones de Doublier del caso *Dreyfus* hasta las del cine de propaganda bélico, o las aportadas por la censura, en épocas en las que técnicamente resultaba imposible el retoque digital de la imagen (y los procesos químicos para conseguirlo eran bastante rudimentarios como para hacerlos pasar desapercibidos). La capacidad de engaño del documental, pues, pueden conseguirse mucho más allá de sus manipulaciones tecnológicas, aunque en cualquier caso sí es cierto que los avances digitales vienen a cuestionar no pocas reflexiones que se sustentaban sobre la capacidad referencial de la imagen. Weinrichter³⁹ retoma algunas opiniones al respecto.

Cabe mencionar una curiosa observación de Jonathan Rosenbaum sobre esa técnica de manipulación digital conocida como *morphing*: lo interesante, dice, no es sólo lo que esta técnica puede hacer con la representación de la figura humana, sino lo que le hace a la concepción baziniana del plano-secuencia. La integridad de la acción en el plano ya no vendría garantizada por la duración de un evento real, pues los pixels se pueden alterar ante nuestros ojos –y, por tanto, también el evento que vemos en “tiempo real”–, sin que se produzca un aparente cambio de plano. El montaje habría dejado de ser pues, como decía Bazin, índice de una manipulación, pues ahora ésta se puede producir en el interior del plano (cf. Rosenbaum et al. “Letters From (and To) Some Children of the 1960’s”, *Film Quarterly*, otoño, 1998). Pese al indudable e intrigante potencial de amenaza al estatuto “ontológico” del documental que ofrecen estas fantasmáticas imágenes digitales que serían menos simulacros que instancias de “realidad” de lo virtual, aquí nos interesa menos la manipulación de la imagen que la del discurso. Al fin y al cabo, se puede producir

un discurso de dudosa veracidad partiendo de imágenes reales, como lo demuestra de forma clamorosa la larga tradición del cine de propaganda y, más en particular, la existencia de títulos como el inefable e influyente “Mondo Cane” (Gualtiero Jacopetti, 1963) que conseguía darle un sentido nuevo a conceptos como “reconstrucción de los hechos” o “asociación ilícita (de proposiciones)”. (Weinrichter, 2005: 69)

Sánchez-Navarro, analizando algunos trabajos documentales pensados para Internet, hace alusión a esta desnaturalización de los lenguajes documentales, llamando la atención sobre este especial momento de relaciones bilaterales entre autores y espectadores, según las cuales los discursos documentales encuentran a su público precisamente en la mostración de su complejidad hipertextual, donde para el espectador puede ser un reto la búsqueda del truco.

El cruce de la ética y la estética del falso documental con la autoorganización arborescente propia de Internet ha producido una forma mutante de ficción, en la que el acto de narrar no consiste en ordenar un mundo posible, sino en desordenarlo. El relato es la ruta, una senda incierta y siempre diferente, que el lector traza arbitrariamente en estas apuestas por ofrecer desconocidos placeres a los nuevos públicos del entorno digital; quizá hoy podemos comenzar a hablar de una apertura de tercer grado en el texto artístico, en la que la confusión no es un error de cálculo, sino una demostración de astucia del creador y el mayor estímulo que, como lectores, puede ofrecernos una obra. (Sánchez-Navarro, 2005: 87)

Aunque en esta investigación no analizamos falsos documentales, sí nos interesa destacar su contribución a *esta apertura del texto artístico*, a esta llamada de atención sobre la construcción de discursos, que permite poner en duda permanente cualquier relato sobre lo real. Esta desmitificación del discurso documental sí la encontraremos en muchos de los trabajos analizados en esta investigación, que precisamente trabajan temas que han marcado la actualidad informativa y periodística, y que se convierten en observatorios desde los que analizar, y denunciar, en su caso, la ligereza (tergiversación, desequilibrio, superficialidad, etc.) con la que los medios trataron en su día ciertos asuntos.

2.7. Finalidad persuasiva y compromiso social

Una vez aceptada la naturaleza subjetiva del discurso documental, y su valor como reflexión y construcción de pensamiento, entramos ahora a justificar su vocación de compromiso con los valores sociales del momento histórico en que se inscribe. De nuevo echamos la vista atrás para comprobar que entre los pioneros del cine documental ya existía esta inquietud. Una buena medida nos la ofrece Paul Rotha en su libro *Documentary Film* (1936), en la que desarrolla esta vinculación entre cine documental y valores sociales. Cebrián Herreros destaca la capacidad de Rotha para poner sobre la mesa algunas de las claves de la diferenciación entre documental y ficción, y para establecer el punto de mira en los objetivos de ambos, y no tanto en los medios o técnicas para conseguirlos.

Para el teórico inglés «el documental no constituye un tema o un estilo, sino que es un modo de ver las cosas; no reniega del actor profesional ni de las ventajas de la realización tradicional, pero justifica el empleo de cualquier artificio técnico conocido que sirva para llegar al espectador. Al documentalista no le interesa la apariencia de las cosas y de las gentes. Son los significados que las cosas ocultan y que las personas representan... y establece una diferencia clave entre cine de argumento y cine documental. (...) Rotha se centra en el documental de tesis porque á través de él penetra en la realidad de manera más amplia que mediante los cines de argumento o descriptivos. El documental incide en la realidad del presente. No debe buscar conclusiones. Debe limitarse a presentar la realidad tal como se presenta, siguiendo la corriente de Vertov. La indagación en el pasado histórico debe hacerse sólo en cuanto tiene continuidad e influencia en el presente. El objetivo del documental será buscar las técnicas de persuasión posible para que los espectadores tomen conciencia de los problemas que les rodean. (Cebrián, 1988: 270 y ss.)

Como puede apreciarse, ya aparecen en la reflexión de Rotha apuntes sobre la profundidad de la mirada documental, sobre el concepto flexible de actualidad y sobre *persuasión y tomas de conciencia*.

Persuasión es de hecho un concepto clave en este lenguaje documental de compromiso social. Como vimos, Bill Nichols es quizá uno de los autores que más ha incidido en este aspecto, al afirmar que el documental intenta convencer a través de argumentaciones. Esto lo diferenciaría de la ficción, que en su caso sólo trata de ser verosímil. Según el autor, el espectador se enfrenta a ambos tipos de discurso desde actitudes diferentes, exigiéndole al documental “procedimientos de compromiso retórico” en la elaboración de sus argumentos (Nichols, 1997: 51).

En efecto, para Nichols el documental se entiende como herramienta de *exposición, observación, interacción y reflexión*, según sus cuatro modelos originales. En cada una de ellas el realizador adopta una actitud a la hora de aproximarse a la realidad. En la modalidad expositiva, el realizador se hace explícito a través de la voz en off, y ofrece sus argumentaciones desde una especie de púlpito privilegiado, ofreciendo un discurso más o menos cerrado (caso de Flaherty en ***Nanook, el esquimal***, por ejemplo). En la modalidad de observación, la voz en off cede espacio, sobre todo al montaje, que es el que articula la narración. La presencia del realizador se hace patente fundamentalmente en la fase de ordenación de planos, al igual que es importante en la de escritura del guión y en la de grabación (el Wiseman de ***Public Housing***, por ejemplo). En la modalidad interactiva, el realizador se incluye físicamente en la realidad documentada, bien con presencia en los planos, o bien detrás de cámara, haciéndose notar a través de sus preguntas y comentarios lanzados a los participantes que están siendo filmados (Jean Rouch en ***Crónica de un verano***, por ejemplo). En la modalidad reflexiva, por último, el realizador vuelve a tener, como en la modalidad expositiva, presencia explícita sobre el discurso, pero en este caso, no se mantiene a cierta distancia de la realidad expuesta, sino que interactúa con ella, convirtiéndose en un participante intradieгético (el Raoul Ruiz de ***Exiles***, por ejemplo), comentando abiertamente los testimonios o las imágenes grabadas, y reservándose para sí, en la mayoría de los casos, la conclusiones finales, la “última opinión” (Francés, 2003: 28).

Entre las famosas cuatro patas que Nichols⁴⁰ establece como base del asentamiento definitivo del cine documental figura la “retórica” (*rethorical oratory*) que es la que permite al documentalista ofrecer su testimonio personal sobre el mundo.

Cuando creemos en algo sin pruebas definitivas para la validez de nuestra creencia, esto se convierte en un acto de fetichismo o de fe. A menudo los documentales nos invitan a confiar en que “lo que ves es lo que ocurrió”. Este acto de confianza, de fe, puede derivar de la capacidad indexical de la imagen fílmica, sin necesidad de que tenga que ser justificada o soportada. Para el director, generar confianza, conseguir que no dudemos ni desconfiemos, para generar una impresión de realidad, y por tanto de veracidad, se corresponde con las prioridades de la retórica más que con los requerimientos de la ciencia. Aceptamos el valor de evidencia de las imágenes como un acto de fe con algo de riesgo⁴¹ (Nichols, 2001, 86)

En su obra *Nonfiction film. A Critical History*, Richard M. Barsam destaca, por su parte, las intenciones socio-políticas de los documentales:

El documental tiene este propósito, y el director que trabaja dentro de este género quiere usar el cine para fines más importantes que la mera diversión o incluso que una combinación efectiva de entretenimiento e instrucción. Él quiere persuadir, influir y cambiar la opinión de su audiencia (cit. en Hernández Corchete, 2004.).

También Renov (1993) hace hincapié en esta facultad persuasiva del documental. A esta función le dedica la segunda categoría de su conocida clasificación retórico-estética, a la que llama precisamente *función retórica* (el resto, tres, son *grabar, revelar y preservar; analizar o cuestionar* y, por último, *expresar*), y que tendría el objetivo de persuadir sobre los temas tratados, promoviendo objetivos sociales. En esta categoría incluye documentales tan emblemáticos como *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955) aunque lo más importante es que admite que esta categoría es transversal a las otras tres, y por tanto intrínseca en cualquier forma documental.

Plantinga, aún más prudente a la hora de establecer clasificaciones cerradas, establece tres grados en la función retórica de los documentales, según la naturaleza de su voz enunciativa: *formal, abierta y poética*. En una escala que iría de más a menos autoridad en el modo en que se exponen los argumentos, la voz formal sería la que responde a una exposición de hechos pretendidamente explicativos, mediante los que se provocan en el espectador respuestas y razonamientos concretos. Plantinga identifica esta tendencia con las corrientes más clásicas del documental, por ser también la más común, en la que los razonamientos eran expuestos “desde una posición de conocimiento superior” (Plantinga, 1997, 114). La voz abierta, por su parte, se hace menos explícita en sus argumentaciones, lo que no implica que renuncie a su función de enseñar. No impone conclusiones, sino que provoca reflexiones más abiertas y flexibles que puedan ser interpretadas con cierto margen por el espectador. El cine observacional de los años 60, entre otras corrientes, ejemplifica bien, según el autor, esta modalidad abierta de enunciación. Por último, la voz poética desplaza en cierto sentido el foco de atención del documentalista frente a las modalidades anteriores. Mientras aquellas

exploran la realidad proponiendo explicaciones o reflexiones sobre ella, el modo poético se centra en la propia representación de esa realidad, en el propio discurso creativo, entendido como arte. Aunque esta modalidad está unida a las anteriores en su vocación retórica, se diferencia de ellas “en la ausencia de autoridad a favor de una preocupación estética más amplia” (Plantinga: 106). Los documentales de vanguardia o los falsos documentales entrarían por ejemplo en esta categoría autorreflexiva. Nos interesa especialmente esta llamada de atención sobre las posibilidades de exploración de la realidad que concede Plantinga a los recursos formales y a su voz poética, a la que concede el mismo valor que a sus otras dos modalidades. En cierta forma Plantinga viene a cerrar el debate sobre la objetividad de las representaciones, ya que en sus tres categorías se admite un discurso personal sobre el mundo, sólo que en distinto grado.

Michael Rabiger, por su parte, entiende que “los verdaderos documentales son los que se ocupan de los valores humanos, no de la venta de productos o servicios” (Rabiger, 2005, 13). Además, al enmarcarlo en sus objetivos de *crítica social* y de *dimensión moral*, lo diferencia de las finalidades que pudieran tener otras películas que también retrataran la realidad, pero cuyos objetivos sean más institucionales o corporativos, por ejemplo:

Una película basada en hechos reales que muestra a unos trabajadores que fabrican hojas de afeitar sería una película industrial; pero si mostrara los efectos que la fabricación repetitiva y de gran precisión produce en los trabajadores, que invita al espectador a sacar conclusiones que suponen una crítica social, estaríamos hablando de un documental, aunque también describa perfectamente el proceso físico de la fabricación. La inquietud y el interés por la calidad de vida y la justicia entre los hombres lleva al documental más allá de los meros hechos, a una dimensión moral y ética por cuanto es un examen de la organización de la vida humana y constituye un acicate para la conciencia. Los mejores documentales son modelos de pasión disciplinada, muestran lo conocido de manera no habitual y nos exigen un alto nivel de conocimiento. (Rabiger, 2005: 11)

Margarita Ledo, en su interesante repaso histórico (Ledo, 2005: 19) nos recuerda cómo el documental nace ya con esa triple vocación de arte, público y sentido de ciudadanía.

Entramos en un periodo de confianza abismal en el progreso científico-técnico como liberador, cuya expresión artística se identifica con la aplicación a un tipo de obra, el filme, pensada para un sujeto colectivo que, sin más, se denominará público y que va a connotar una fase expansiva del sentido de ciudadanía.

Y cierra el círculo con el devenir histórico del documental, subrayando su actual función de *arte político*, que ayuda a reparar las *disfunciones sociales* gracias a la puesta en circulación de discursos nuevos.

Y el documental, entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría, en este extremo contemporáneo de una historia en añicos, tomar el relevo. Pasar el testigo: para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar las conciencias y construir el testimonio. Construir, tal vez, en esos momentos de gracia, de estar con. (Ledo, 2005, 40)

2.8. Formas que piensan.

La corriente documentalista del cine nos ha legado una interesante trayectoria de autores y corrientes preocupados por el compromiso social y la amplitud de miras democráticas. Superada la utópica idea de intentar representar la realidad fiel y objetivamente, y aceptadas, por tanto, la subjetividad y el punto de vista personal inherentes a cualquier discurso, el pacto de veracidad es el contrato con el espectador al que remiten los documentalistas para ofrecer sus puntos de vista sobre la realidad, pretendiendo ayudar a mejorarla. Para ello no renuncian a ordenar la información y a hacerla atractiva para el espectador, conscientes de que ni en la forma ni en fondo los documentales pueden escapar a su condición de relatos contruidos.

El documental informativo de largometraje se ubica en esta vocación de arte comprometido, donde la creatividad se pone al servicio de la visión personal de los autores. En definitiva, se definen como *formas que piensan*.

Notas al capítulo 2

²⁶ Sus primera tipología albergaba cuatro modelos, que aumentó a seis en revisiones posteriores

²⁷ “Voz de Dios” (*Voice of God*) es el término teórico con el que se conoce la narración en off clásica de los documentales, donde un locutor experto hilvana un discurso lógico que termina de aportar sentido al montaje de imágenes.

²⁸ Años después Nichols cambia este término por el de *participativo*.

²⁹ En el arranque de *Crónica de un verano*, los autores presentan en voz en off la obra como una “nueva experiencia de cine-realidad”.

³⁰ Entre los autores consultados existen multitud de posturas respecto a si cine directo y cinema vérité son o no el mismo fenómeno. Barnouw, como estamos viendo, los separa y establece diferenciaciones. Bill Nichols, por su parte, despacha el tema con una suerte de aglutinamiento práctico:

Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinema vérité* (Barnouw reserva el término *cinema vérité* para la realización intervencionista o interactiva de Jean Rouch y otros). Para algunos practicantes y críticos los términos cine directo y *cinema vérité* son intercambiables; para otros hacen referencia a modalidades diferentes, pero algunos pueden asignar la denominación cine directo a la variante más basada en la observación y otros al *cinema vérité*. Por tanto he decidido dejar de lado ambos términos en favor de las apelaciones más descriptivas de modalidades de representación documental de observación e interactiva (Nichols, 1997 : 72)

Otros autores, como Jean Breschand (2004: 30), simplemente nos recuerdan que “la unificación de numerosos cineastas bajo una etiqueta federativa (*el directo*) no debe llamar a engaño: hay tantas actitudes como participantes en el juego”.

³¹ Además de ser una cuestión muy transitada entre investigadores y expertos, de los que aquí hemos citado algunos ejemplos (López Clemente, Vallejo, Nichols) también los directores de cine (tanto de ficción, como de documental, como de ambas modalidades) se la han planteado a lo largo de su actividad. A modo de ejemplo, rescatamos aquí la aportación de Hitchcock al respecto:

Hay una gran diferencia entre la creación de un film y la de un documental. En un documental, Dios es el director, el que ha creado el material de base. En el film de acción, es el director quien es un Dios, quien debe crear la vida (Truffaut, 1998: 94).

³² Entendemos por profílmico el mecanismo representacional, en clave de materialización audiovisual, que queda fijado en el discurso final. Ofrecemos la definición propuesta por Vallejo (2007: 92) por su claridad:

Se trata de la materialización audiovisual a partir de la realidad del rodaje. Va a formar la historia concreta y fragmentada que plantea el discurso. Es la imagen impresa en el negativo (o transformada en miles de píxeles) y que es una representación del mundo de la historia a través de la captura mecánica de la imagen en movimiento y del sonido.

³³ Diálogo sostenido por los directores, presentes en pantalla, en los primeros minutos de *Crónica de un verano*

³⁴ Extraído de Padilha, José (2004): Cinco notas sobre el documental y la ficción. En *revista Tercer ojo*, nº7, marzo-mayo. A su vez el artículo es presentado como “texto facilitado por la revista virtual de cine iberoamericano *El ojo que piensa*” (no se ha encontrado el artículo en esta revista). El acceso a *Tercer ojo* se hizo en julio de 2010.

³⁵ Aunque una producción documental no está exenta de ellos, los condicionantes empresariales y/o ideológicos que afectan al resultado final de las obras son más evidentes en las grandes corporaciones mediáticas, dentro de la cadena de funcionamiento diaria de informativos y demás producciones audiovisuales. Para una mayor profundización en estos condicionantes, léase Cebrián (2008).

³⁶ Puede profundizarse en las estrategias de manipulación del cine de ficción en Aparicio, D. La ficción en la lógica de la manipulación. En Aparici et. al (2007)

³⁷ Conviene hacer un matiz. Para Weinrichter, el matiz de cine-ensayo conlleva alguna característica concreta. Él mismo cita a Bergala, que llega a decir que el ensayo inventa no sólo su forma sino su propio tema y, aún más, su referente. A diferencia del documental que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye:

El documental generalmente tiene un tema. Es una película “sobre”... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. (...) El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien. (cit. en Weinrichter, 2005: 87)

No creemos necesario profundizar aquí en si esta condición de temáticas autogeneradas que se le exige al ensayo es exclusiva del mismo. Entendemos que en general cualquier documental produce su propio tema, por el hecho de ofrecer perspectivas originales sobre el mundo empírico, aunque lógicamente lo haga sobre realidades “preexistentes en el imaginario colectivo”. Cfr. *nota 9 del capítulo 1*.

En cualquier caso nos alineamos con Weinrichter es su propia concepción, que entendemos flexible, del documental como herramienta multiforme para pensar la realidad:

Si bien se siguen produciendo muchos documentales tradicionales, y son estos los que siguen encontrando acomodo preferente en los cauces de la institución cine, es innegable la prodigiosa transformación sufrida por el cine de no ficción en las dos últimas décadas: (...) un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención; o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción, subrayando elementos expresivos y dramáticos como la organización narrativa de la exposición; etc. (Weinrichter, 2005: 61)

³⁸ Ambos autores son de sobra conocidos por sus la naturaleza ensayística y reflexiva de sus trabajos documentales, de naturaleza metadiscursiva. Valga como ejemplo *Lettre de Siberia* de Marker:

Una secuencia central de *Lettre de Siberia* muestra al espectador el modo de funcionamiento del montaje clásico: gracias a que una escena se repite tres veces consecutivas y cada vez se combina con distintos comentarios (desde la explicación comunista ortodoxa hasta el tono de reportaje aparentemente objetivo) el espectador puede medir la filtración operada por el texto hablado (en voz en off) sobre los significados de la imagen (Blümlinger, 2007: 52)

³⁹ El autor nos advierte de algunas consecuencias de esta manipulación tecnológica de la imagen, relacionándolo con otras “manipulaciones” históricas de la información documental:

La ilimitada capacidad de la tecnología digital para manipular una imagen es aprovechada hoy de forma rutinaria tanto por los cómicos como por la publicidad: el Gran Wyoming se encuentra en Hendaya con Franco y Hitler; (...) por no hablar del Zelig de Woody Allen o del Forrest Gump de Tom Hanks, que invierten el orwelliano proceso de borrado de fotos históricas por el procedimiento de meterse en la foto para salir junto a políticos y personalidades famosas. Lo que diferencia a estos ejemplos de la honorable tradición de fotomontajes políticos de John Heartfield, Hannah Hoch y demás es, además de su frivolidad, el hecho de que la manipulación puede hacerse imperceptible: ello liquida el viejo estatuto modernista del collage que subrayaba los bordes entre sus elementos e instaura un paradigma posmoderno o, como se dice, post-fotográfico que desafía la cuestión de la veracidad visual de la fotografía. (Weinrichter, 2005: 68)

⁴⁰ Las otras tres patas son: la aparición de la cámara como registradora de imagen y de sonidos (*the capacity of the photographic image – and later the recorded soundtrack- to generate precise replicas*); la experimentación poética (*Poetic experimentation in cinema arises largely from the cross-fertilization between cinema and the various modernists avant-garde of the twentieth century*) y el desarrollo de la narración (*Narrative offered a formal way of telling stories that could be applied to the historical world as well as an imaginary one*). (Nichols, 2001: 84-91)

⁴¹ Traducción personal del autor, de:

When we believe in something without conclusive proof in the validity of our belief, this becomes an act of fetishism, or faith. Documentary film often invites us to take on faith that “what you see is what there was”. This act of trust, or faith, may derive from the indexical capabilities of the cinematographic image without being fully justified or supported by it. For the filmmaker, creating trust, getting us to suspend doubt or disbelief, by rendering an impression of reality, and hence truthfulness, corresponds to the priorities of rhetoric more than to the requirements of science. We accept the evidentiary value of images as an article of faith with some peril. (Nichols, 2001, 86)

CAPÍTULO 3. Retórica y creatividad en el documental audiovisual

3.1 Introducción al capítulo 3

Hemos comentado en el capítulo anterior que el documental informativo de largometraje que analizamos en esta investigación se inscribe en el campo retórico, en el sentido en que intenta convencer a través de argumentaciones. Los *procedimientos de compromiso retórico* de Nichols, la clasificación retórica de Plantinga o la función retórica de Renov, son entre otras, modalidades y tendencias de investigación que aproximan nuestro objeto de estudio al de la Retórica. En cualquier caso, conviene definir bien en qué sentido esto es así, para lo que parece oportuno hacer un pequeño repaso de la disciplina para delimitar su proximidad a nuestros planteamientos.

El término Retórica proviene del griego *ρητορικη* (en latín *rhetorica*), y nos retrotrae a época de la polis griega, en la que Aristóteles aplicaba el término a los discursos orales, eminentemente políticos, de los debates públicos del ágora. Al *discurso* dedica Aristóteles el tercer libro de su *Retórica*, dedicando los otros dos al análisis del *orador* y del *auditorio*. A partir de Aristóteles, la Retórica irá ampliando su campo de aplicación a otros ámbitos como el de la educación, la religión, la jurisprudencia, y, llegando a nuestros días, al campo comunicativo, incluyendo concretamente la comunicación audiovisual (especialmente la Publicidad).

Por otro lado, indagamos en los ámbitos de estudio de la creatividad para aplicarlos a la elaboración de discursos documentales. El surgimiento de la creatividad como disciplina de estudio es relativamente reciente. El tradicional coqueteo con una atribución mística del concepto impidió que la ciencia se aproximara a él con el rigor apropiado. Muchos de los autores que ahora sí lo trabajan coinciden que es en el campo de la Psicología donde más avances significativos se han producido, sin obviar por ello a otras disciplinas también han encontrado en la creatividad un interesante objeto de estudio, tales como la Sociología, la Teoría de la Historia, la Antropología cultural, la Neurociencia o las Ciencias de la Educación.

En nuestro caso, nos hemos basado principalmente en los escasos, aunque relevantes, estudios realizados en España sobre creatividad vinculada a ámbitos comunicativos.

3.2. Documental y retórica

La Retórica es entendida en el mundo clásico como *técnica* y *arte* en el sentido en que éstas constituyen “un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pero pensadas después lógicamente, que nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad, acción que no forma parte del curso natural del acontecer y que no queremos dejar al capricho del azar” (Lausberg, 1983: 61). Así, la obra resultante de aplicar la técnica se considera una actividad humana *planificada racionalmente* (Gamonal, 2011: 34). Este sentido *artificial* (arte o *ars* latina) de las creaciones artísticas humanas es el que puede aplicarse a cualquier obra audiovisual.

Si hay algo que es especialmente destacable en la mayoría de las definiciones de Retórica es su concepto de *persuasión*, lo que conecta directamente con la finalidad que los documentales informativos persiguen. Rescatamos la definición etimológica que nos ofrece la profesora Palma Peña en su estudio de retórica audiovisual sobre el spot electoral.

Persuasión es la palabra clave, que etimológicamente deriva del verbo latino *persuadeo*, verbo a su vez compuesto por “suadeo” (aconsejar, recomendar, llamar la atención sobre algo) y el prefijo “per”, que concede un valor intensivo a la acción verbal (recomendar o aconsejar con insistencia y con interés) y así persuadir, en el sentido de “inducir a alguien a creer o hacer algo” se convierte en el principal objetivo (Peña, 2010: 2).

Entre los autores clásicos, Aristóteles define la Retórica como “la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente” (2002: 52), y Quintiliano como “el arte del buen decir” (Gamonal, 2011: 37). A Aristóteles le debemos también los conceptos de *ethos*, *logos* y *pathos*, que considera elementos básicos del discurso. Son fundamentales porque, en esta clarividente división, que se sostiene con más o menos matices en la mayoría de las teorías comunicativas actuales, ya están latentes los tres elementos básicos del proceso comunicativo. A cada uno de ellos Aristóteles les asigna una facultad: el emisor (el *ethos*, entendido como comportamiento y reputación del orador), el mensaje (el *logos*, la argumentación lógica que consigue convencer a través del lenguaje manifestando verdades o, cuanto menos, algo verosímil) y el receptor (el *pathos*, entendido como el estado de ánimo que genera el discurso en el auditorio)

Por su parte, Cicerón, en su *De inventione rethorica* establece una división en las partes del discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*. También asigna a la Retórica las finalidades de enseñar (*docere*), conmover (*movere*), y deleitar (*delectare*), que ya insinúan la idónea combinación de divulgación y creatividad que hoy le exigimos a muchos productos comunicativos (también al documental informativo).

Con el *docere* como fin el orador intenta influir intelectualmente en el receptor y con el *delectare* pretende hacer atractivo el discurso para el receptor y servir al componente *docere*. Con el *movere* produce una influencia psíquica que moviliza al receptor con el fin de que acepte a situarse a favor de la parte defendida por el orador (Albaladejo, 1989: 50).

Estas aportaciones clásicas siguen considerándose fundamentales en muchas teorías comunicativas actuales. En nuestro caso, nos interesa esta clasificación de las partes del discurso, especialmente en lo que respecta a la *inventio* o búsqueda de argumentos, a la *dispositio* o disposición de las partes, y a la *elocutio*, o declamación, en cuanto forma de expresión de las ideas (procesos llamados *héuresis*, *oikonomía* y *hypokritiké*, respectivamente, por Aristóteles)⁴². La *inventio* apela, según la retórica clásica, a la búsqueda de argumentos para sostener una tesis. Según Capdevila (2004: 54), en esta fase se produce “el hallazgo de los elementos que van a dar validez a la causa”. Así, las ideas nuevas no surgirían tanto de la invención del autor, sino de ese hallazgo o descubrimiento de argumentos, estableciendo nuevos puntos de interés al ser capaz de conectar realidades existentes conocidas por la

opinión pública⁴³. Lo nuevo no surge tanto de lo desconocido (inventado), sino de la conexión entre realidades no puestas en relación anteriormente (ya hemos aludido en el capítulo anterior a esta importante característica del documental informativo). Capdevilla (2004) establece además, un enlace de la *inventio*, basándose siempre en Cicerón, con la disposición de dichos elementos en función de sus objetivos prácticos (*utilitas*) planteados por el autor del discurso.

La *inventio* está muy vinculada a la *dispositio*. Así, tras la *inventio* tiene lugar la *dispositio*, que en *Rhetorica ad Herennium* se define como la ordenación y distribución de las cosas indicando qué cosa ha de ser colocada en qué lugares. En esta parte se estructura el discurso retórico en función de la *utilitas* (elemento fundamental para la invención porque sin él éste sería un conjunto de ideas inconexas).

Finalmente, la *elocutio* o expresión de las ideas a través del lenguaje incide en la importancia de buscar la plasticidad y la belleza en la elaboración del discurso (*ornatus*). Apela a los procedimientos estéticos que permiten configurar estilos que hagan atractivo el discurso para la audiencia.

Esta puesta en valor del argumento racional para convencer al auditorio choca con otras acepciones de la Retórica, que la han considerado como algo peyorativo, como una disciplina tendente a organizar discursos ampulosos (incluso engañosos) que intentan paliar con artificios ornamentales la falta de contenido sólido. Empezando por el propio Platón, que considera la Retórica “como un ejercicio meramente formal de persuasión que no repara en los temas sobre los que se aplica, dedicada a distraer a la multitud mediante la seducción” (Gamonal, 2011: 40).

Esta visión peyorativa nunca ha terminado de desaparecer, si bien se ha ido debilitando con el tiempo, o al menos ha ido compensándose con la aportación de otros autores que, en la segunda mitad del siglo XX, comienzan a incidir en el factor argumentativo del discurso retórico, al que asignan el uso de razonamientos lógicos para convencer. En esta línea de rescate de la acepción aristotélica se ubican autores como Perelman y Olbrechts-Tyteca, o como Habermas, que destaca la capacidad de convencer y persuadir en “situaciones en las que se trata de resolver cuestiones prácticas” (Habermas, 1971: 120). También Roland Barthes, Gerard Genette o Jacques Durand, o los autores del grupo de Lieja (*grupo μ*) cuyas aportaciones cristalizarán en una semiótica del discurso que permite la posibilidad del análisis retórico de las imágenes.

3.3. Documental y retórica audiovisual

Estas aportaciones son las que nos permiten aplicar los principios de la retórica al de los discursos audiovisuales. Si la retórica clásica había tomado como centro al orador del discurso cara a cara, el nacimiento de los medios de comunicación de masas (sumado al nacimiento de corrientes semióticas de la imagen, como se ha comentado), permite desplazar el foco de análisis retórico a los propios discursos de los medios.

En la polis griega el orador mantenía un contacto directo con aquellos a los que pretendía persuadir, en las sociedades actuales, no siendo posible esa comunicación directa, entre otros motivos porque los propios medios ampliaron de modo considerable la audiencia, esa comunicación entre políticos y auditorio se lleva a cabo precisamente a través de los medios de comunicación de masas, pero su finalidad, en cambio, sigue siendo la misma: convencer, convencer más, convencer antes. La proliferación en el siglo XX de los medios de comunicación y en especial de la televisión, constituye otro de los elementos fundamentales para esa rehabilitación de la retórica. (...) Aquella retórica que nació en la polis griega, como retórica oral y política ante la necesidad de argumentar en los espacios públicos es hoy una retórica pragmática, porque pragmático es el lenguaje que utiliza, es la retórica como arte de la palabra en acción que utiliza todas las estrategias de la comunicación, desde la publicitaria a la audiovisual y que pretende, por encima de cualquier otra cosa, construir y forjar un mensaje que haga eficaz esa comunicación y supeditará todo lo demás a esa eficacia persuasiva que precisa. (Peña, 2010: 3 y ss.)

Y es la semiótica precisamente la que comienza a sistematizar los estudios retóricos comunicativos sobre el audiovisual, definiendo su campo propio (audiovisual) respecto a la tradicional vertiente (lingüística) de la disciplina, y ampliando el concepto de *texto*, que ampliaría su estatus de ser algo de naturaleza exclusivamente lingüística (literaria) para acoger otras posibilidades, pudiéndose hablar así de *texto audiovisual*.

En lo que a la retórica se refiere, fue Roland Barthes el que se ocupó tempranamente de su estudio en este nuevo ámbito en un ensayo ya clásico, «Rhétorique de l'image» (1964). Con este estudio se iniciaba toda una serie de investigaciones de incalculable interés que irían evolucionando a la par de los sistemas teóricos imperantes en los distintos momentos en que se producían. Las características y evolución de estas investigaciones han sido estudiadas por distintos autores, que han trazado su historia teniendo en cuenta, fundamentalmente, su vinculación o autonomía en relación con la lingüística (Pérez Tornero, 1982: 119 y ss.; Rey, 1992: 27-81). Tal hecho no es nada extraño, puesto que lo que se ha producido es un paso gradual desde la consideración del concepto de *texto* (cfr. Lotman, 1970: 69, 22; Viches, 1992: 19 ss.) como manifestación escrita (y ligada, por tanto, a la literaria) a la consideración de la imagen como texto, esto es, como lugar de producción e interpretación comunicativa en tanto que manifestación discursiva coherente a través de la cual se pueden llevar a cabo distintas estrategias de comunicación. (Pulido, 1998: 1)

A la ampliación de esta consideración de *texto* debe sumarse también la de *lenguaje*, que amplía su capacidad de ser expresado de forma oral o escrita para poder articularse a través de la imagen (cine, fotografía, televisión...). Una imagen a la que por fin se le reconoce “capacidad para transmitir información”.

En realidad, a lo que hemos asistido en las últimas décadas es a la tan conocida crisis de la literariedad, que ha repercutido no sólo en los estudios literarios, sino también en los artísticos en general, pues, al ampliar la concepción de lo artístico, se ha permitido la consideración y el estudio de manifestaciones culturales como las de carácter (audio)visual. (Pulido, 1998: 2)

Además de Roland Barthes, autores como Klinkenberg o Lotman⁴⁴ intentan aplicar la retórica clásica a las nuevas manifestaciones culturales propias del siglo XX. En concreto Lotman la despliega en una triple vertiente,

En cualquier caso, la presencia de la lingüística en este campo no es desconocida ni negada por Lotman, que da cuenta de ella fielmente, sobre todo de dos concepciones lingüísticas de la retórica que se han producido en el siglo XX: se trata, en primer lugar, de una acepción lingüística a secas, en la que se consideran las reglas de construcción del discurso por encima del nivel de la frase; y, en segundo lugar, la concepción según la cual la retórica se entendería como «semántica poética» y estudiaría los tipos traslaticios, esto es, las figuras. Una tercera acepción, aunque conectada con la lingüística en tanto que «poética del texto», apunta ya en una dirección amplia, pues contempla el estudio de las relaciones intertextuales y el funcionamiento social de textos como formaciones semióticas unitarias (Pulido, 1998: 4).

Nos interesan especialmente las dos primeras concepciones a las que alude Lotman, esto es, cómo se articula el discurso audiovisual como lenguaje y cómo genera el texto la experiencia estética. Y entendemos que ambos conceptos van unidos estructuralmente, tal como lo conciben Mukarovsky y otros formalistas rusos en sus estudios literarios:

Para comprender el carácter estructural de la obra poética, “tenemos que librarnos de la opinión corriente según la cual existen unos elementos privilegiados o dominantes en la obra artística (el ‘contenido’) y otros anclares o secundarios (la ‘forma’); debemos concebir la obra como un conjunto de componentes paralelos, unidos por relaciones de reciprocidad, no de superioridad y subordinación”. (Extraído de Jandová, J. (1997). La semántica poética de Jan Mukarovsky, en *Literatura, teoría, historia, crítica*, publicación de Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Literatura, Santa Fe de Bogotá)

El análisis de la creatividad que aplicaremos a los documentales informativos de largometraje, por tanto, no profundiza en la concepción del funcionamiento social de los textos, en el sentido en que lo recoge Lotman en su tercera vertiente, o, más concretamente, Umberto Eco, que incide en la ideología y en el impacto social de los discursos audiovisuales (Pulido: 7). No pretendemos abordar un análisis del impacto de dichos mensajes en la sociedad que entendemos que están más cerca de la pragmática y de las diferentes teorías vinculadas a la recepción. Esta dimensión social sí nos interesa⁴⁵ en el sentido en que entendemos que influir e impactar en el público son objetivos perseguidos por los documentalistas, pero nos ceñiremos al estudio de las propiedades creativas de los discursos (admitiendo que, indefectiblemente, la creatividad de los textos incide en la percepción social de los mismos). De la parte *pragmática* que propone Perelman en su *Nouvelle Rhetorique*, nos interesan las dimensiones argumentativas y estéticas del texto en cuanto productoras de discursos personales que se suman a la creación de *opinión pública*.

Su nueva retórica no se ocupa tanto de juicios verdaderos o falsos, sino de verdades opinables y juicios de valor, así desarrolla el método argumentativo en que debe basarse el pensar filosófico y, por supuesto, todos los elementos que integran la opinión pública.

Es una retórica fundamentalmente interactiva y pragmática, y trata del cómo hay que “fabricar” un mensaje, cómo argumentar para despertar el interés de los receptores en el mensaje político, en el mundo de los negocios, de la publicidad o de la vida social. Y son, según Perelman, las nuevas sociedades democráticas, sociedades en las que hay que convencer, las apropiadas para rehabilitar esa retórica. Es la dimensión pragmática de la retórica: arte de convencer de modo eficaz y útil, la comunicación social que aspira a persuadir a los ciudadanos o a un grupo concreto. Su propósito es la persuasión y su objetivo la sociedad (Peña, 2010: 9)

3.4. Documental y creatividad

Como indicamos en la introducción al capítulo, la creatividad como área de conocimiento surge principalmente en disciplinas como la Psicología o la Educación, pero en su desarrollo también ha alcanzado a las ciencias de la información. Aunque no proliferen los estudios en esta línea, precisamente intentamos vincular aquí creatividad y documental informativo, fundamentando nuestra argumentación teórica en los escasos aunque relevantes estudios de creatividad aplicada a ámbitos audiovisuales, ya sea en el área de publicidad, donde más abundan (José María Ricarte, Caridad Hernández Martínez) o en el de la información audiovisual y del periodismo (Silvia Jiménez, que se centra concretamente en la creatividad en radio informativa). Tras rescatar las aportaciones que los estudios de creatividad ofrecen a los ámbitos de información audiovisual, buscaremos su aplicación al desarrollo de los documentales informativos de largometraje.

3.4.1. Concepto de creatividad

Del rastreo de fuentes bibliográficas se concluye en que el concepto de *creatividad* no es unívoco. Como nos recuerda Hernández Martínez (2004: 22-24), las definiciones existentes son “innumerables” y no todos los autores apuntan al mismo significado, si bien se puede encontrar cierto consenso general en la acepción que la describe como “la capacidad del sujeto de producir algo nuevo o de comportarse con cierta originalidad”.

A modo de introducción, destacamos aquí algunas de las definiciones más generales, para centrarnos posteriormente en las más relevantes de acuerdo a nuestros objetivos. Extraemos estas primeras aproximaciones de algunos de los principales investigadores de la creatividad⁴⁶.

- Frank Barron: “la creatividad es la disposición hacia la originalidad”. (Beaudot, 1980: 96)
- Paul Matussek: “es la capacidad de descubrir relaciones entre experiencias antes no relacionadas, que se manifiestan en forma de nuevos esquemas mentales, como experiencias, ideas y procesos nuevos”. (Matussek, 1977: 12).
- Abraham Moles y Roland Caude: “es una facultad de la inteligencia que consiste en reorganizar los elementos del campo de la percepción de una manera original y

susceptible de dar lugar a operaciones dentro de cualquier campo fenomenológico”. (Moles y Caude, 1977: 60).

- John E. Drevdahl: “Creatividad es la capacidad humana de producir contenidos mentales de cualquier tipo que, esencialmente, pueden considerarse como nuevos y desconocidos para quienes los producen. Puede tratarse de actividad de la imaginación o de una síntesis mental, que es más que un mero resumen. La creatividad puede implicar la formación de nuevos sistemas y de nuevas combinaciones de informaciones ya conocidas, así como la transferencia de relaciones ya conocidas a situaciones nuevas y la formación de nuevos correlatos. Una actividad, para poder ser calificada de creativa, ha de ser intencional y dirigida a un fin determinado, por más que su producto pueda no ser prácticamente aplicable de un modo inmediato, tener imperfecciones y ser incompleto todavía. Puede adoptar forma artística, literaria o científica, o ser de índole técnica o metodológica” (cit. en Hernández Martínez, 2004, 30)
- Mihail Csikszentmihalyi: la creatividad es un “fenómeno sistémico”, no individual, y la obra creativa, como producto que cambia algún aspecto de la cultura, es algo “que no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural”. (Csikszentmihalyi, 2006: 42).
- José María Ricarte: la creatividad es un concepto profundamente complejo, ligado a la inspiración, a la expresión artística, investigación científica, descubrimiento tecnológico, a la comunicación visual y auditiva, a la educación, a los comportamientos personales e incluso a los movimientos sociales. (Ricarte, 1998: 49).
- Antonio Damasio: la creatividad es una actividad humana que da respuesta a un problema, y que, desde el punto de vista de la neurobiología, se define en claves de *memoria*, de *razonamiento* y de *imagen sensorial*. “Nuestro cerebro produce patrones neuronales que reaccionan con los objetos o acciones produciéndolos en los llamados ‘portales sensoriales’. Todo lo que ocurre en nuestro pensamiento guarda relación con el cerebro, donde podemos crear lo que queramos, como un poema, una creación musical o un experimento científico.” (Damasio, 2008)

3.4.2 Procedencia etimológica y ámbitos de aplicación de la creatividad

Caridad Hernández, en su interesante estudio sobre creatividad publicitaria (Hernández Martínez, 2004) nos ofrece una aproximación etimológica del concepto *creatividad*.

El origen de la voz es anglosajón, y parece ser una especie de copia o traducción del término inglés *creativity*. El Suplemento del Oxford English Dictionary de 1972 data la primera utilización del término inglés en 1875 (Angeles, J., 1996), sin embargo, el Diccionario de la Lengua Española no lo incorpora hasta la edición de 1984.

El término creatividad es un sustantivo derivado del infinitivo crear –procedente del latín creare- que significa “producir algo de la nada”, citando, como ejemplo de la voz el diccionario, a continuación: “Dios creó cielos y tierra”. Por ello, el significado de creatividad es “facultad de crear”, “capacidad de creación” (2004: 23)

Esta acepción de producir algo de la nada atribuyó al concepto, y es algo en lo que coinciden casi todos los autores que se han aproximado al término, un sentido místico, mágico o incluso religioso, lo que impidió que se desarrollaran líneas de investigación serias sobre el tema. También hay consenso en admitir que fue el psicólogo Paul Guilford el primero en dar carta de naturaleza científica al concepto, al pronunciar en 1950 una conferencia en la *American Psychological Association* titulada precisamente *Creativity*. Con sus aportaciones, además, Guilford permitió establecer las bases para que la creatividad pudiera ser estudiada científicamente, con un campo de aplicación propio (el comportamiento) y fijando otras cuestiones clave: la creatividad es una actividad interna del ser humano y cristaliza en un comportamiento externo (2004: 35).

Los estudios sobre creatividad se han centrado en cuatro líneas principales de investigación: la creatividad como *proceso*, las cualidades creativas del *sujeto*, el *producto* creativo y cómo afecta a la creatividad el *contexto* en el que ésta se desenvuelve. De estas cuatro áreas, nos interesa principalmente la del estudio del producto creativo, por identificarla con nuestro objeto de investigación directo, que es el documental creativo.

Lógicamente, reconocemos el interés de las otras tres líneas, que, no podía ser de otra forma, conectan en grados diversos con nuestra área de investigación, considerada esta en general. En base a dicho reconocimiento analizamos estas conexiones sucintamente:

3.4.2.1. La personalidad creativa

Los estudios sobre el sujeto creativo han concluido por otorgar a la personalidad creativa una serie de características individuales que le definen, especialmente vinculadas a capacidades y destrezas intelectuales. Entendemos que en su mayoría concuerdan con las que pueden atribuirse a los documentalistas. Lowenfeld (cit. en Ricarte, 1998: 88) define a la persona creativa como original, con sensibilidad hacia el entorno, con facilidad para la variación, con movilidad para adaptarse rápidamente a situaciones. Por otro lado, le atribuye destacadas capacidades en redefinición de principios e ideas, en análisis de los componentes de un producto, en síntesis de elementos diferentes o dispares y en coherencia en la organización. Alain Beaudot caracteriza al sujeto creativo por su “originalidad, espíritu de adaptación y el cuidado de la realización concreta”. (Beaudot, 1980: 108)

Por su parte, Hernández Martínez (2004: 47) asigna, haciendo un compendio de otros muchos autores, las siguientes aptitudes al sujeto creativo, tanto de personalidad como intelectuales:

- Capacidad para saber detectar los problemas (actitud abierta y flexible)
- Posibilidad de percibir cambios en su campo perceptivo

- Interés y predilección por lo nuevo
- Persistencia y confianza en la solución del problema
- Energía, motivación por el éxito y más capacidad de iniciativa
- Curiosidad intelectual
- Fuerza del “yo”, aceptación de sí mismo
- Valentía intelectual, no conformismo y no convencionalismo
- Autonomía intelectual e independencia de juicio, lo que les hace estar menos influenciados que otros individuos a las presiones del grupo
- Socialmente introvertidos y autosuficientes
- Incapaces de adaptarse a las exigencias sociales
- Tolerancia con la ambigüedad

Teniendo en cuenta que no son características que deban darse todas a un tiempo ni en el mismo grado entre unos sujetos y otros, es fácil inferir que un documentalista interesado en temas informativos de actualidad es una personalidad con capacidad para detectar problemas, con curiosidad intelectual, inconformista, etc.; asimismo, en cuanto cineastas implicados en la elaboración de un trabajo documental, se les supone capacidad de análisis, de síntesis, de redefinición de ideas y de coherencia para organizarlas en una obra unitaria.

3.4.2.2. La creatividad como proceso

Esta línea de investigación indaga en el acto creativo, estableciendo una serie de etapas que conducen hacia la obtención del producto creativo. Casi todos los autores se centran en el modelo tradicional de Wallas: *preparación, incubación, iluminación y verificación* (Ricarte, 1998: 89). Un modelo clásico que después fue ampliado por la psicología cognitiva, sobre todo al dejar de considerar estos procesos como estáticos, esto es, realizados en etapas secuenciales inconexas.

Así pues, se llega a la conclusión de que el proceso creativo –al igual que cualquier otro proceso cognitivo– es algo dinámico, constituido por una serie de mecanismos o procesos cognitivos que, de manera interrelacionada –no secuencial, ni estática–, dan lugar a la actividad creativa (Hernández Martínez, 2004, 56).

Abraham Moles y Roland Caude (1977) añaden una quinta fase al modelo suministrado por Wallas, la de *difusión*, que conecta directamente con una de las etapas fundamentales de la creatividad en el ámbito comunicativo, que es la de la intención de dar a conocer lo creado. También Torrance había incidido en la pertinencia de incluir en el concepto de creatividad esta fase de comunicación de resultados.

La creatividad es un proceso de configuración de ideas o hipótesis, de comprobación de esas ideas y de comunicación de los resultados. Ello implica que el resultado es algo nuevo, algo que con anterioridad no se había visto y de lo que nada se sabía aún. Ello

incluye pensamiento aventurero, inventiva, descubrimiento, curiosidad, imaginación, experimentar, explorar, etc. (cit. en Jiménez, 2008:26)

Muchos documentalistas admiten protocolos de actuación que en buena medida se asemejan a estos procesos que, por etapas, conducen desde la preparación hasta la verificación (y publicación). Por citar un ejemplo, valga esta reflexión del cineasta brasileño Padilha, en la que intenta establecer aproximaciones entre la creación documental y el propio método empírico científico:

La mayoría de los científicos cree que este proceso tiende a aproximar las teorías a las verdades. Un documental puede ser tratado de la misma manera. Se formula una hipótesis de trabajo sobre la realidad que se pretende filmar y se arma un plan de filmación a partir de esta. Este plan de filmación se sigue mientras la investigación y el material filmado corroboren la hipótesis de trabajo. Cuando esto no ocurra más se formula una nueva hipótesis y un nuevo plan... Este proceso se continúa hasta obtener un filme consistente en su contenido en relación a los hechos (Padilha, 2004: 1)

Por otro lado, entender la creatividad como proceso es lo que ha permitido estudiarla como actividad productiva, para aplicarle desde ahí criterios económicos. El creador puede explicar, analizar y describir esa actividad, “es consciente de la realidad de su producto y reflexiona sobre sus mejoras” (Gamonal, 2011: 63). De aquí surgen los intentos de sistematizar el estudio de estos procesos y de desarrollar técnicas que los mejorasen (*brainstorming*, matrices de descubrimiento, biónica, relajación creativa, etc.)

3.4.2.3 La creatividad como contexto

Esta línea de investigación, que trasciende las clásicas categorizaciones (centradas en su mayoría en *sujeto*, *producto* y *proceso*), aporta la novedad de introducir en el estudio de la creatividad el análisis “de las circunstancias externas que promueven la aparición del producto en cada situación creativa: publicidad, educación, empresas, etc.” (Jiménez, 2008: 24). Se intenta dilucidar qué condiciones propician la creatividad y, a su vez, cómo condiciona al sujeto creativo el contexto social en el que éste se desenvuelve. Según Jiménez, los ambientes que estimulan la creatividad generan automotivación, son cálidos, y en ellos “se valora de forma positiva la aportación del sujeto” (2008: 57). Wiseman nos remite a estudios que incluso van más allá, al especificar algunas condiciones ambientales concretas que estimulan la creatividad.

Durante un trabajo de ocho meses sobre la creatividad en el trabajo realizado por Robert Ulrich, de la Texas A&M University, se demostró que colocar flores y plantas en una oficina hacía que los empleados aportasen un 15% más de ideas y que las empleadas diesen con soluciones más flexibles a los problemas. En otro estudio, los investigadores descubrieron que los niños juegan de forma más creativa cuando tienen vegetación en sus patios? ¿Por qué un poquito de naturaleza tiene esos efectos?

Según algunos teóricos, la explicación se remonta a miles de años atrás. Los psicólogos evolutivos intentan explicar el comportamiento por cómo podría habernos ayudado a

prosperar y a sobrevivir a lo largo de las generaciones. En su opinión, tener delante árboles y plantas sanos puede disparar un antiguo sentimiento de calma, ya que indica que cerca habrá comida abundante, lo que acaba con la preocupación de cuándo podremos volver a comer. Esas sensaciones agradables hacen que seamos más amables, felices y creativos (Wiseman, 2009: 145)

Para Huidobro, cuya prolífica investigación profundiza en los aportes sobre creatividad recogidos por 24 autores, la creatividad desde el punto de vista del contexto se ve afectada por muchos más factores, más allá de los puramente ambientales:

Una serie de circunstancias que rodean a la persona y al producto creativos y que se caracterizan por la disponibilidad de recursos económicos, formativos y culturales, por la presencia de modelos o parangones a los que imitar, y por un entorno familiar y social carente de obstáculos, dado que favorece y reconoce las conductas individualistas, innovadoras y creativas y que no ejerce una presión excesiva por obtener logros prematuros. (Huidobro, 2002: 96)

Si atendemos al contexto en el que se realizan los documentales, resulta llamativo el hecho de que, comparado con los ámbitos y condiciones de producción de los medios informativos convencionales, los tiempos y rutinas del documental permiten un mejor desarrollo de la creatividad. Como es bien sabido, los estrechos tiempos y plazos con los que se trabajan en medios como la televisión o la radio obligan, en muchas ocasiones, a elaborar trabajos bajo *presión*, lo que deriva, en no pocas ocasiones, en resultados *prematuros*. Una circunstancia que no ha hecho sino agravarse con el paso del tiempo y con la evolución de los soportes periodísticos:

Esta proliferación de soportes ha supuesto un enorme incremento de la competencia y ha afectado a la calidad de las informaciones. Como siempre ha ocurrido, los periodistas tratan de ofrecer sus noticias antes que la competencia. La diferencia es que ahora la demanda de información es continua y los canales de televisión y los sitios *web* deben informar durante las 24 horas del día, ofreciendo las informaciones de forma casi instantánea. Una situación que obviamente prima la rapidez sobre la precisión y el contraste (León, 2010: 18)

Los escasos márgenes de tiempo son los que justifican, entre otras razones, que los medios de comunicación hayan estandarizado ciertas *fórmulas* de producción que faciliten el trabajo en periodos breves, casi como cadenas de montaje de piezas informativas, que buscan economizar la inversión en tiempo. En su manual de periodismo y creatividad, Kevin Hall y Ruth Merino establecen estas circunstancias como auténticos *hándicaps* para la elaboración de productos creativos.

Creemos que los periodistas que conocen demasiado bien los métodos convencionales de la profesión, fracasarán cuando intenten alcanzar su principal objetivo: descubrir algo de valor y compartirlo con el mayor número posible de personas.

(...) Al parecer, nuestros colegas se sienten infelices e inútiles porque creen que su meta debe ser conocer y utilizar de manera experta las fórmulas periodísticas. Eso es precisamente lo que les han dicho en las aulas universitarias y en las salas de redacción de sus medios. Han llegado a pensar entonces que la creatividad es un estorbo para el

periodista. Se han olvidado del significado de las cosas pequeñas de este mundo: la muerte de una araña, el nacimiento de un cerdo. Se han olvidado de cuán difícil es decir la verdad acerca de las cosas que parecen insignificantes, acerca de cómo cae —exactamente cómo cae— una hoja del peral al suelo. Tienen una actitud reverente ante las fórmulas del oficio y esto los ha hecho olvidarse de la gente y de las razones que hacen que el periodismo sea importante. Como consecuencia, han hecho a un lado su creatividad, su propia humanidad. (Hall y Merino, 2006: 13)

Algo más radical se muestra Bienvenido León, cuando llega a afirmar que actualmente la mayoría de los periodistas no pueden ser más que “empaquetadores de informaciones”.

Dentro de las redacciones, la vida es también distinta. Por una parte, cobra importancia el periodista polivalente capaz de desenvolverse con soltura en distintos medios. Por otra parte, ante la gran abundancia de espacios a rellenar, crece la importancia de la cantidad, frente a la calidad de la información. En buena medida, el periodista ha dejado de realizar una de sus funciones tradicionales: buscar información de interés para su audiencia. Ahora muchos se limitan a empaquetar información, previamente recibidas a través de las agencias o recogida de otro medio a través de Internet. El “empaquetador de informaciones” no sólo tiene poco tiempo para cultivar sus fuentes y buscar noticias propias, sino que, en muchos casos, ni siquiera dispone del tiempo para contrastarlas.

Esto contribuye a aumentar la homogeneización de los contenidos de los grandes medios (León, 2010: 19).

Parece cierto, por tanto, que estas rutinas, si bien son lógicas desde el punto de vista de la empresa informativa⁴⁷, no armonizan del todo con el contexto propicio, como hemos visto, en el que se desarrolla la creatividad. Mariano Cebrián, en el prólogo al estudio de creatividad en informativos radiofónicos de Silvia Jiménez (2008), incide en este hecho. Y aunque admite la dificultad de ser creativo en estos entornos, no deja de animar a intentarlo, pues entiende que es la mejor vía de acceso a un mercado competitivo. Consideramos que sus apreciaciones sobre la radio son extensibles a cualquier medio de comunicación:

La radio actual está sometida a unas tensiones mercantiles más intensas que nunca por la ampliación del ecosistema comunicativo existente. (...) En este entorno es difícil disponer de tiempo en los procesos tan rápidos y rutinarios de producción para que los profesionales, con cierto sosiego, puedan dar más de sí y explotar sus capacidades creativas con el fin de formular otras narraciones atractivas, no por mero exhibicionismo sino como exigencia clave de competitividad. En un momento en que las programaciones radiofónicas son tan clónicas, sólo la creatividad puede diversificar los mensajes y hacerlos apasionantes para atraer más seguidores (Cebrián en Jiménez, 2008, 14).

Aunque no podamos afirmarlo categóricamente (habría que analizar con rigor los tiempos de producción de cada documental), el rastreo de datos de los documentales que aquí analizamos nos permite afirmar que la mayoría de ellos se han desarrollado con tiempos amplios de investigación, elaboración de guión, grabación y montaje, lo que permite a sus autores trabajar sin el hándicap que supone la presión temporal. El apremio por los plazos de entrega existe, naturalmente, pero muy en menor medida que en el informativo diario de un medio de comunicación. A ello se refiere el documentalista Javier Corcuera al hablar de Elías Querejeta,

uno de sus productores, del que valora precisamente el actuar *contra la lógica habitual* de la producción:

Elías es una persona que conoce muy bien el proceso de hacer una película documental. Elías sabe respetar los tiempos que requiere, ese no saber cómo va a ser la película, algo que va contra la lógica habitual de un productor. El proceso del documental es inverso al de la ficción: le propones al productor una película que no sabes por dónde irá, la ruedas sin saber qué pasará ni cómo acabará e incluso en la mesa de montaje sigues definiendo la película. Hay pocos productores que sepan abordar esa forma de hacer cine. Con Elías, yo he aprendido mucho, porque es alguien que conoce a fondo todo el proceso, tiene una enorme intuición. La escritura de un documental no existe, y producir algo sin saber lo que va a ser es muy arriesgado: en el fondo, la escritura del guión en este terreno se da siempre en la mesa de montaje, pones un personaje, lo quitas, haces una primera versión, la dejas de lado... todo esto Elías lo conoce muy bien, y respeta el trabajo del director (Javier Corcuera en Torreiro, 2007: 102.)

La flexibilidad para los plazos y el respeto a los procesos del documental son los que permiten cristalizar los esfuerzos en resultados más elaborados, donde ha tenido cabida la experimentación, el ensayo-error, la búsqueda de soluciones formales apropiadas... Productos, en definitiva, más creativos, y que en cierto modo ayudan a sentar bases para la evolución del lenguaje informativo audiovisual.

3.4.2.4 La creatividad como producto

Como venimos argumentando, nos centramos en los estudios de creatividad como *producto* (más que en el *sujeto*, en los *procesos* o en el *contexto*), por considerar que son éstos los que más aportan a nuestro objeto de análisis. Es, además, en el producto “donde la creatividad se manifiesta de una forma más concreta y tangible, mucho más que desde la personalidad del individuo o desde el proceso, pues es, precisamente, donde se materializan las aptitudes creativas ejercitadas a lo largo de un proceso”. (Hernández Martínez, 2004: 60).

Desde esta línea de investigación se trata de descubrir, mediante el análisis sistemático de las producciones creativas, sus leyes de formación y sus estructuras productivas. De tales estudios han surgido ciertas características que definen la obra creativa. Huidobro (2002: 90) las aglutina, en su minucioso estudio, en 7 atributos (que son los más citados entre los 24 autores que analiza):

1. Nuevo, al menos en el contexto social concreto
2. Original
3. Juzgado como creativo por expertos en el campo de actividad y por la comunidad o cultura
4. Que implique un cambio radical /revolucionario (de “paradigma”)
5. Útil y socialmente valioso
6. Trascendente y que produzca impacto
7. Que solucione un problema vago o mal definido

A su vez, establece cuatro categorías en las que encajar estos atributos:

- Novedad
- Adecuación /Aprobación por otros
- Rareza
- Transformación

En esta clasificación, no obstante, no se hace alusión a ciertas ambigüedades semánticas sobre las que sí nos advierte Caridad Hernández, y es el hecho de que no todos los autores, por ejemplo, conciben igualmente el concepto de “nuevo”. Guilford, por ejemplo, lo asigna a algo “raro en un sentido estadístico”, mientras que para Mednick y Malrzman la novedad viene dada por “la lejanía (la *remoteness*) de las asociaciones que el pensamiento es capaz de producir. Cuanto más remotamente asociados estén dos conceptos, dos ideas, dos cosas, en definitiva, más nuevo será considerado el producto de esa asociación y, por tanto, más creativo” (Hernández Martínez, 2004: 60-61). Entendemos que es esta última acepción la que mejor define el concepto de novedad en el campo del documental creativo.

En las que sí parece haber acuerdo entre todos los autores es en las características de *utilidad*, *validez* o *resolución de problemas* que definen al producto creativo.

Así entendida, la creatividad se muestra como la producción de obras –productos materiales o ideas- que son nuevas, diferentes de las habituales, con un cierto grado de originalidad, pero que sirven para la solución de los problemas que surgen en un determinado sistema, adecuándose al tipo de exigencias planteadas (Hernández Martínez, 2004: 62).

Entendemos que este sentido de utilidad del producto creativo se encuentra en los documentales analizados en esta tesis. Son productos originales, y que aportan ideas para la solución de problemas, entendidos estos no tanto como problemas “de naturaleza lógica, de una única solución y a la que puede llegarse a través de vías preestablecidas –como pueden ser la aplicación de determinada fórmula para la solución de un problema matemático–”, sino de “problemas cuya solución no se vislumbra a primera vista, susceptibles de varias y posibles soluciones, y, sobre todo, de soluciones distintas de las convencionales”. Con esta aclaración, Hernández Martínez (61) nos recuerda que los productos creativos, por tanto, se valoran en función del “grado de exigencia” que les planteen el sistema en el que se integran. Ciñéndonos al ámbito de la información audiovisual, los documentales que hemos seleccionado aportan nuevos y originales puntos de vista sobre realidades informativas, ayudando con ellos a tener una visión más global de dicha realidad, y en este sentido, son productos creativos en el ámbito informativo.

Por otro lado, la idea de conexión de elementos que anteriormente no estaban unidos, en la que coinciden muchos autores (Mednick, Bono, Koestler, Ulmann, Landau, Hernández Martínez, Jiménez...) nos remite a cuestiones ya apuntadas por la Retórica (comentadas más arriba) y que en el ámbito documental resultan especialmente significativas y frecuentes. El documentalista tiene una especial facultad para poner en conexión realidades que aparentemente no tienen nada que ver, buscando conexiones y puntos de alcance mutuo que

aporten nuevas visiones globales. Es lo que hacen, por ejemplo, los autores del documental *Nómadak TX* (Raúl de la Fuente, 2006), al conectar la música de las *txalapartas* vascas con la música de las culturas en peligro de extinción (los *adivasi* indios, los *sami* de Laponia, el pueblo saharauí...), y la cultura musical, a su vez, con el nomadismo como forma de vida. Conceptos que no aparecen conectados a priori pero que al forzarlos a dialogar entre ellos ofrecen multitud de itinerarios nuevos: reflexiones sobre el ser humano, sobre las culturas en convivencia, sobre la paz, sobre el espíritu universal de la música, sobre la lucha de contrarios (civilización/primitivismo, sedentarismo/movilidad...) También se muestra creativo, en el sentido de asociar conceptos *remotos*, el documentalista Carles Bosch, al poner en relación el amor y las cárceles en *Septiembre* (2007), ofreciendo una conexión de ideas poco o nada transitada en los relatos audiovisuales sobre cárceles. O Joaquín Jordá, cuando establece vínculos entre un caso de pederastia del Raval y los planes urbanísticos en la zona⁴⁸.

3.4.3 Creatividad y comunicación

Puestos ya en contexto de lo que entendemos por creatividad desde sus principales autores y ámbitos de investigación, es el momento de aproximarla a las áreas de comunicación, para lo que, como comentábamos, nos remitimos a los estudios sobre creatividad de autores como Ricarte, Hernández Martínez y Jiménez. En general, todos coinciden en imbricar las cuatro áreas citadas (sujeto, proceso, producto y contexto) para llegar a una definición satisfactoria que conecte la creatividad con el campo de la comunicación. Jiménez (2008), en concreto, lo hace acudiendo al concepto de *expresividad*, considerándolo como baremo de lo creativo en cuanto obra que comunica con *viveza y eficacia*. Partiendo de la definición etimológica de *expresividad*, que remite a las acepciones de conquista y de seducción, termina por afirmar que “las informaciones expresivas contienen ingredientes agradables para los sentidos” (Jiménez, 2008: 61).

El valor del producto depende del contexto de la creación, que, en nuestro caso, son los medios de comunicación. En este ámbito se acepta que lo valioso es aquello que consigue comunicar con viveza y eficacia (...) Por todo, observamos la expresividad como una cualidad/habilidad de los comunicadores creativos, vinculada a la estética, que implica ciertas dosis de novedad y originalidad en el tratamiento de los productos para que el público los considere agradables y los expertos, valiosos. (Jiménez, 2008: 60-61).

Jiménez concluye afirmando que la expresividad “se opone a la repetición y monotonía”, y en este sentido nos parece fundamental recordar que los documentales creativos, en su búsqueda de fórmulas expresivas originales, se apartan fehacientemente de las rutinas *monótonas* y *repetitivas* de la información audiovisual que se practica en los medios de comunicación convencionales. La autora resume en 8 puntos las razones que justifican una comunicación creativa (Jiménez, 2008: 28):

- A Expresarnos mejor.
- B Buscar la perfección.
- C Resolver problemas.

D Combatir la rutina.

E Generar nuevas ideas y nuevos conceptos.

F Lograr la autorrealización.

G Desarrollar estrategias de seducción.

H Promover la creatividad en el receptor.

Rescatamos un último apunte que nos parece muy apropiado por parte de la autora, y es la alusión a las posibilidades que la tecnología nos ofrece para ser creativos (2008: 35). En pocos campos como el de la información audiovisual puede hacerse tan visible este hecho, pues el desarrollo de cámaras y de software específico está permitiendo nuevas posibilidades en la elaboración de documentales (y de otros productos informativos audiovisuales). En edición y postproducción, por ejemplo, proliferan las multipantallas, las texturas de imagen, transiciones especiales entre planos, efectos basados en multicapas (chromas, incrustaciones, máscaras, etc.). Son posibilidades expresivas que hasta la llegada de la tecnología digital apenas eran posibles (su uso, en el mejor de los casos, era limitado por sus altos costes técnicos y humanos).

Ricarte, como vimos más arriba, aludía a la complejidad del término *creatividad*, aludiendo a conceptos, en principio tan distantes, como inspiración, descubrimiento tecnológico, educación, comportamientos personales, comunicación visual o auditiva o sistemas sociales. Ya conecta, en este caso, las circunstancias personales del individuo con su inscripción en el sistema social y con la comunicación visual o auditiva (audiovisual también, pues). De hecho, identifica creación con pensamiento y con el contexto socio-económico.

Si la comunicación ha pasado a ser hoy un hecho civilizador, la creatividad se ha convertido en un hecho social y económico. Ambas forman parte de un universo socio-cultural porque ambas han encontrado su legitimidad en los cambios estructurales, económicos y sociales de nuestro tiempo. Ambas han pasado de ser contingentes a ser necesarias (Ricarte, 1998: 16)

Hernández Martínez introduce la idea clave de resolución de problemas, en una línea similar a la de autores como Penagos o Landau, en el sentido de entender la creatividad como una forma de afrontar lo desconocido.

Puede definirse la creatividad como el conjunto de aptitudes vinculadas a la personalidad del ser humano que le permiten, a partir de una información previa, y mediante una serie de procesos internos cognitivos, en los cuales se transforma dicha información, la solución de problemas con originalidad y eficacia (Hernández Martínez, 2004, 66)

Y aclara una por una todas las afirmaciones recogidas en su definición. Destacamos aquí las que nos parecen más relevantes para nuestro ámbito de estudio.

La creatividad no significa la obtención de cosas a partir de la nada, sino que partiendo de lo ya existente se consigue algo nuevo, diferente de lo que había antes. La creatividad, como capacidad humana se aleja, pues, de la opinión de quienes veían en ella una

cualidad propia de seres especiales que consistía en la generación de ideas, cosas nuevas, pero a partir de la nada, de lo inexistente. Por el contrario, la actividad creativa que lleva a cabo el ser humano consiste en modificar, transformar la información disponible, y obtener, por esta vía, productos creativos. La información adquiere para el creativo una especial importancia, ya que cuanto más información posea, mayor probabilidad tendrá de conseguir cosas nuevas, creativas. De este modo, el creativo no es sólo quien obtiene las mejores ideas, sino quien, además, posee mayor información. (Hernández Martínez, 2004, 68)

Esta idea conecta en nuestro caso con el valor informativo de la documentación previa, una fase imprescindible durante la etapa de creación del guión audiovisual. Cuanto más intensa y productiva sea este acopio de información, más creativo será el documental como producto. Tras la recolecta de información, el documentalista deberá, por último, *procesar* la información (algo que nos remite de nuevo a la idea de establecer entre las informaciones conexiones y asociaciones originales).

La obtención de productos creativos no se debe a revelaciones divinas (...) Si la creatividad parte de una información previa, ésta necesita ser manipulada, transformada para lograr, de esta manera, productos nuevos. Necesita, en definitiva, ser procesada. El creativo es, por encima de todo, un procesador de la información que tiene a su alcance. Enfrentándose esta imagen a la del creativo que recibe revelaciones creativas sin saber cómo (Hernández Martínez, 2004, 68)

Por tanto, reforzamos con estas aclaraciones de Hernández Martínez la importancia de las fases de documentación, como recogida de ideas, y de la disposición de elementos, algo que conecta muy directamente con la *inventio* y *dispositio* retóricas, respectivamente. A su vez, la expresividad estética a la que aludía Jiménez enlaza igualmente con la *elocutio*, en el sentido en que la hemos definido como plasticidad y belleza en la elaboración del discurso.

El público no sólo tiene derecho a discursos con sólidos argumentos que se presentan en enunciados conceptualmente perfectos. El público pide verdad. Es cierto. Pero también reclama su derecho a la belleza. A veces, por no cuidar el envoltorio, o lo que es lo mismo, por descuidar las formas, nuestros mensajes pierden el atractivo de la belleza. Es así como nosotros acabamos perdiendo al público (Merayo, 1998: 64)

Considerando que “la finalidad de todo acto comunicativo es influir en el receptor”, podemos establecer una serie de características que se corresponden con la tarea de configurar los mensajes apropiados, capaces de mover “a nuestro interlocutor a realizar la acción que nos hemos propuesto” (Jimenez, 2008: 27). Previamente a la elaboración del mensaje, el documentalista debe documentarse sobre una idea inicial, esperando extraer en esta fase las mejores claves que le ayuden a ir dando forma al producto final. Es una fase de consulta de fuentes, de entrevistas previas, y en definitiva, de descubrimiento: datos desconocidos u ocultos, testimonios, archivos gráficos, etc. Poco a poco, a medida que se profundiza en él, el tema se va clarificando, hasta que llega el momento en que se puede empezar a escribir el guión. El documentalista transita así las tres primeras etapas del modelo creativo de Wallas

(preparación, incubación, iluminación). La salvedad, en el caso del documental, y a diferencia de los guiones cerrados de ficción, es que el guión sigue abierto una vez que el documental ha empezado a rodarse. Una vez que se ha hecho una escaleta previa y se ha empezado a rodar, pueden ir surgiendo nuevos descubrimientos que a su vez abrirán nuevas vías de investigación. Muchos profesionales coinciden en destacar esta característica como una de las más específicas del documental informativo. Los documentalistas Javier Corcuera y Ricardo Iscar lo describen así:

CORCUERA: A mí me gusta hacer documental porque, a diferencia de la ficción, no sé cómo va a terminar lo que estoy contando. La gran diferencia entre ficción y documental es justamente eso, no saber cómo va a ser la película que vas a rodar, yo no sé lo que ocurrirá en el minuto 20 de una película mía ni cómo terminará (Torreiro, 2007: 99)

ISCAR: El método de rodaje depende del tema: *A la orilla del río* no tiene guión. Es resultado de un encuentro, de la acción de mirar y rodar. El cerco, también. El pensar viene después. Las demás son resultado de un guión que me sirve de guía durante el rodaje pero que no me limita. *Tierra negra* es una película investigada, pensada, meditada y luego descubierta, rehecha. Cuando comencé a rodar no tenía ningún personaje y eso que se trata de una película de personajes. Los fui encontrando a medida que avanzábamos. Nunca sé exactamente qué película vaya a hacer, ni tan siquiera si seré capaz de hacer algo. Pero me mueve la curiosidad, la fascinación por un espacio y unas personas, por un pensamiento. Sí sé el sabor que tiene que tener el pastel, hay una suerte de instinto, de sentimiento de lo que ha de ser. El cine no sería sin el riesgo, sin la posibilidad del más estrepitoso fracaso. El rodaje es un proceso de descubrimiento. La película está en construcción continua, antes, durante y después del rodaje (Pena, 2007: 167)

Este proceso continuo de búsqueda, previo a la elaboración del mensaje, se observa igualmente en ciertas prácticas periodísticas, concretamente en aquellas en las que hay tiempo para ello (sería las condiciones ideales, no siempre respetadas, de géneros como el reportaje o el informe). *Preparación e incubación* del tema en un proceso que puede durar semanas, antes de que se haga la luz (*iluminación*). Algunos profesionales reflexionan en este sentido sobre su propio trabajo.

Para empezar por algún lado, habría que decir que el arte del buen cronista empieza a la intemperie o, al menos, fuera de su casa, con los días, semanas o meses que pasa junto al objeto de su crónica, cazando situaciones, tomando nota de cada detalle y volviéndose voluntariamente opaco. Sin esa actitud de acecho discreto, nunca traicionero, no hay crónica posible. Yo he permanecido semanas junto a personas tan disfuncionales como una pesadilla agónica de Marilyn Manson, completamente olvidada de mí -de mi incomodidad, de mi cansancio, de mi hastío- sólo concentrada en ser, lo más pronto posible, cincuenta kilos de carne sin historia: alguien que no está ahí; alguien que mira. Son semanas de eso. Y después hay que volver a casa, y escribir diez páginas, y aspirar a que sean diez páginas perfectas (Guerreiro, 2009: 3).

Para la cuarta etapa de Wallas (*verificación* o comprobación del valor del mensaje) hay que plantearse cómo los receptores descodifican y valoran la información recibida⁴⁹. *Percepción, atención, memoria e imaginación* son funciones clave por parte de la audiencia.

De acuerdo con la psicología cognitiva, en el proceso de recepción interesan, sobre todo, la atención, la memoria y la imaginación para decodificar el mensaje. Por supuesto, también es importante la percepción porque la información nos llega a través de los sentidos. El cerebro no puede procesar todos los datos que recibe y atiende sólo a determinadas percepciones, discriminando estímulos, es decir, dirige la percepción.

Según concluyen los expertos en creatividad, en la atención del receptor influyen condicionantes que tienen mucho que ver con la actitud que manifiesta ante el mensaje. Ricarte (1998: 115-116) habla de a) actitud *cognitiva*, en la que el receptor valora “la calidad de la información” y descarta aquella que no percibe como verdadera; b) actitud *afectiva*, que comprenden las “reacciones afectivas” que el mensaje provoca en el receptor, según las cuales acepta o descarta ciertos mensajes en función de los sentimientos que le despierta; y c) actitud *connotativa*: la tendencia del receptor a posicionarse a favor o en contra del mensaje en función de si hay más o menos elementos afectivos favorables. Estas tres actitudes son las que explican, en definitiva, que un mismo mensaje pueda despertar diversas interpretaciones en la audiencia.

Si atendemos a estas orientaciones de Ricarte, un comunicador conectará con sus audiencias si consigue presentar informaciones veraces que le enganchen afectivamente. En palabras de Jiménez (2008, 47): “mensajes verídicos que despierten afectos positivos para que la actitud le sea favorable”. La propia autora nos enumera las recomendaciones de Marçal Moliné, para que los mensajes consigan reclamar la atención del público: *un contenido creíble para el receptor, una estructura atractiva que mantenga el equilibrio entre los datos novedosos y los ya conocidos, que sintonice con los valores morales y estéticos del receptor y una forma*.

Moliné explica que los mensajes resultan apetecibles y estimulantes cuando mezclan información novedosa y datos conocidos. Sin que exista esta dualidad, resultan aburridos –cuando se conoce todo su contenido- o abrumadores –cuando la información recibida no encuentra esquemas de referencia y, por lo tanto, no puede comprenderse. (...) En los mensajes creativos resulta imprescindible que exista un referente para que el receptor pueda construir significados nuevos a partir de los que ya posee. De este modo, aprendemos: La memoria encaja datos nuevos en esquemas viejos, por asimilación y por acomodación crea esquemas nuevos a partir de reestructurar los que ya tiene, y así avanzamos en nuestro saber.» Junto con lo familiar, en el mensaje tiene que existir un componente nuevo, que es el que atrapa nuestra atención, porque, generalmente, percibimos lo conocido con indiferencia y lo original con agrado y sorpresa (Jiménez, 2008, 49).

En el ámbito de la información audiovisual, este apoyo en esquemas informativos previos se da a dos niveles. En un nivel previo, es importante (aunque no condición sine qua non) que el tema del documental sea de antemano conocido por el espectador, al menos en sus aspectos generales. Ayudará al *encaje* de datos nuevos en sus esquemas previos de conocimiento. En un segundo nivel, intratextual, es recomendable que el autor se apoye en la redundancia, de forma que la información novedosa se vaya alternando con la ya conocida. De esta forma, los

datos nuevos hacen avanzar el relato hacia adelante, mientras que los datos redundantes afianzan y consolidan lo ya sabido.

3.5. Documental, retórica y creatividad

Considerando el documental creativo como un discurso audiovisual, nos parecen importantes los aportes de la retórica por haber sabido fijar las estrategias básicas de su elaboración: la búsqueda de argumentos, la disposición de los mismos y los procedimientos estéticos de expresión de ideas. Los estudios de retórica audiovisual, por su parte, nos permiten hablar de texto audiovisual completo, en el que forma y contenido se estructuran en una relación pareja de creación de sentido.

Por otro lado, los estudios sobre creatividad nos ofrecen las bases sobre las que analizar los documentales y establecer las características que nos permitan considerados creativos: originalidad, utilidad, grado de articulación de forma y contenido, expresividad, etc.

Notas al capítulo 3

⁴² No profundizamos en *memoria* y *pronuntiatio*, las dos últimas fases del proceso creación del discurso retórico, porque, al referirse a cualidades asociadas al discurso oral propio de la época en la que nace la Retórica, se alejan de nuestro objeto de estudio. En un documental audiovisual, lógicamente, no inciden en sentido estricto ni la *memoria* (como capacidad para memorizar y retener el discurso) ni la *pronuntiatio* (como facultad para una correcta dicción y puesta en escena del discurso oral). Otros autores, como Gamonal, inciden igualmente en una diferenciación sobre el mismo punto: “Las tres primeras (fases) son llamadas las partes constituyentes del discurso ya que se puede decir que éstas son las partes creativas en las que se genera el discurso propiamente dicho. Las dos últimas entran en acción una vez terminado el discurso” (Gamonal, 2011: 42). En sentido figurado, sí podemos considerar que la *pronuntiatio*, considerada como puesta en escena, sí puede atribuirse a ciertas estrategias de marketing de ciertos documentales audiovisuales para hacerse llegar a la audiencia de forma impactante (pre-estrenos espectaculares, presentación con personajes públicos famosos, etc.)

⁴³ Este concepto de realidades previamente existentes nos remite a otro concepto de la Retórica clásica aristotélica, que es el de los *topoi* (tópicos) o lugares en donde se encuentran las ideas que permiten interpretar la realidad

⁴⁴ Pulido (*cit.*) cita a otros autores que han abierto camino en este campo: Roland Barthes, Jacques Durand o Georges Péninou, aunque advierte que en los tres casos se trata de estudios que presentan una fuerte dependencia de la lingüística. De hecho la autora sigue considerando aún pendiente un método sólido del análisis retórico del discurso audiovisual, pues esa dependencia de lo lingüístico es, a su juicio, “errónea” (Pulido, 1998:11).

⁴⁵ Estamos de acuerdo con Palma Peña en que este ámbito de investigación es muy relevante.

La retórica como el arte que se ocupa de una forma de praxis social extraordinariamente importante: la comunicación social que aspira a persuadir a los miembros de una comunidad. Es la retórica-pragmática que pretende influir y hacer actuar, —alterando, modificando o activando— al auditorio, la mayoría de las veces mediante un mensaje más emocional que racional. Porque aquella retórica argumentativa, se ha convertido en las democracias actuales en retórica emotiva (2010: 15).

⁴⁶ Nos basamos, con algún añadido, en el catálogo de autores que Ricarte (1998: 35) nos ofrece en su estudio:

A partir de los estudios sobre creatividad de Guilford (1950), Ghiselin (1952), Lowenfeld (1959), Torrance (1962), Thorndike (1963), Taylor (1964), Barron (1968), o Koestler (1970), hasta los más recientes de Bono (1974), Sternberg (1988), Gruber (1988), Miller (1992), Boden (1994), Goodman (1995), Goleman (1996), Damasio (1996) o Csikszentmihalyi (1998), se puede afirmar que la moderna noción de creatividad comienza a tener un sedimento de investigación basado en diferentes líneas experimentales y teóricas.

⁴⁷ Estas diferencias entre las circunstancias en las que puede trabajar un creador cinematográfico y las de un profesional de los medios tienen precedentes en otros ámbitos relacionados, como el del periodismo literario. Lázaro Carreter, en el artículo “El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar” establece una comparación entre el escritor literario y el periodista. Entendemos que en buena medida hay similitudes entre estas apreciaciones hechas en el ámbito periodístico con el de la información audiovisual que venimos desarrollando.

- a) Al escritor no le urgen necesidades prácticas inmediatas, mientras que en el caso del periodista éstas son acuciantes.
- b) El escritor se dirige a un receptor universal, sin rostro; el periodista, aunque el diario tenga una vasta audiencia, escribe para receptores bastante concretos, cuyo núcleo por lo común es fiel y poco variable.
- c) El mensaje literario actúa sin límites de espacio y de tiempo; el periodístico pierde eficacia y se desvanece fuera de las coordenadas espaciotemporales concretas que definen la actualidad.
- d) Al lector de literatura por regla general no le guían necesidades utilitarias, en contra de lo que ocurre cuando se convierte en lector de prensa informativa.
- e) A diferencia de lo que sucede con las obras literarias, que actúan en situación de lectura sumamente diversa para cada lector (como resultado de la falta de un contexto necesariamente compartido por el emisor y el receptor), el periodista y sus lectores viven en unas mismas circunstancias de espacio y tiempo, reanudando cada día el contacto comunicativo interrumpido el día anterior
- f) El periodista no puede desentenderse del desciframiento que se haga de su escrito, dado el carácter pragmático de sus mensajes, debiendo esforzarse por eliminar los llamados ruidos en Teoría de la Comunicación, elementos sumamente importantes para la existencia de la comunicación literaria.
- g) El autor literario escribe con total independencia, siendo dueño absoluto de sus palabras; sin embargo, el periodista, que trabaja en equipo, ve mermada su libertad al colaborar solidariamente con otros compañeros para confeccionar el diario.

⁴⁸ Ver punto 1.5.1. donde se profundiza algo más en este trabajo de Jordá.

⁴⁹ Aunque no es objetivo de esta tesis entrar a investigar procesos de recepción, sí que atenderemos a unas cuantas claves de la psicología cognitiva que entendemos que sirven de orientación para nuestros análisis, por cuanto el documentalista intenta elaborar sus obras utilizando estrategias que le permitan llegar al espectador

CAPÍTULO 4. Documental, creatividad e información

4.1. Introducción al capítulo 4

Una vez analizados los vínculos entre creatividad y comunicación, nos planteamos ahora hasta qué punto esta relación puede ceñirse igualmente al ámbito de la información audiovisual, y, en concreto, del documental creativo. Hasta el momento hemos trazado parte del itinerario que nos conduce a las respuestas, repasando los tradicionales debates sobre el documental (realidad/ficción, objetividad/subjetividad, evidencialidad/representación, etc.), para, desde ellos, trasladar el foco de atención a unos planteamientos que nos parecen más enriquecedores: ¿cómo podemos crear conocimiento a través del documental? ¿Cómo puede beneficiarse el espectador de obtener visiones de su realidad social que le resulten útiles, atractivas e interesantes?

Se trata de “pasar de los ‘¿podemos creer que lo que vemos en pantalla y se nos presenta como verdad?’ a ‘¿cómo representar el mundo y generar conocimiento a partir de esa representación?’ y, desde una perspectiva más industrial, a ¿cómo convertir algo tradicionalmente minoritario en un producto de gran audiencia? (Gómez González, 2005: 209)

Estas preguntas que se hace Ángel Custodio Gómez en su estudio sobre el documental televisivo expresan bien lo que intentamos razonar aquí. Y aunque puede admitirse, como hace este autor, que cabe encontrarse “cierta colisión con el concepto de trivialización de lo real mediante su espectacularización”, entendemos que *creatividad e información audiovisual* son conceptos perfectamente armónicos. Recordamos de nuevo lo que a este respecto opina Cebrián, en su prólogo a *La creatividad en los informativos radiofónicos*:

Aparentemente puede resultar paradójico insistir en la creatividad en estos contenidos. Pero no existe contradicción alguna ya que la creatividad no se plantea sobre la realidad de la que se informa sino sobre las formas como se informa (Cebrián en Jiménez, 2008: 12)

Es, por tanto, una creatividad que respeta el ámbito de los hechos sobre los que informa, que no son en ningún caso fruto de la imaginación del documentalista. Éste intenta aportar miradas personales, originales, atractivas, intentando enriquecer el nivel de conocimiento del espectador sobre ciertos los temas a tratar.

Revisamos a continuación algunas propuestas de autores y corrientes que apoyan la vinculación entre información audiovisual y creatividad. Nos serán muy útiles, por afinidad temática y social, algunas de las aportaciones desde el campo del Periodismo.

4.2. Discursos informativos sobre el mundo

El documental ha reaparecido con nuevo brío en pleno siglo XXI como un modo más de crear conocimiento sobre la realidad, en un contexto multimediático donde la información fluye por

muchos y diferentes canales. Como argumentan Hall y Merino, nunca como hasta ahora surge la oportunidad de que una multitud de discursos, incluidos los que no han sido producidos por las élites tradicionales, puedan unirse en la búsqueda de una conciencia colectiva y de una sociedad mejor para todos.

Quizá, por primera vez, desde que los seres humanos formaron sistemas de gobierno que les permitieron coexistir (por lo menos con alguna apariencia de armonía), la humanidad tiene la oportunidad de comprenderse a sí misma plenamente.

Por fin existen los medios necesarios –radio, televisión; periódicos, revistas, satélites, libros- para facilitar la comunicación entre los pueblos y sus líderes; informar acerca de las investigaciones científicas que se llevan a cabo en lejanos bosques tropicales y en laboratorios urbanos –poco se sabe sobre ellas, a pesar de que podrían cambiar nuestras vidas-, y dar especial relieve a la existencia diaria, documentando sus penas y alegrías.

Gracias a esos medios, existe también la posibilidad de que todos los seres humanos se unan para formar la conciencia de la especie, para que todos puedan observar el mundo y sus problemas simultánea y directamente, y para que todos los segmentos de la sociedad ofrezcan soluciones. Se allanará así el camino para que todos aquellos que tengan buenas ideas, puedan aportarlas; que éstas no provengan solamente de un puñado de expertos, de los políticos o de aquellos que se convierten en intermediarios entre el pueblo y los que ejercen el poder. (Hall y Merino, 2006: 12)

Es en este contexto mediático donde las perspectivas personales de los documentalistas se unen para sumar conocimiento y puntos de vista sobre la realidad. Si Weinrichter insiste en el valor de “hablar del mundo desde una perspectiva personalizada, involucrando al espectador con una inteligencia pensante que nos guíe por un discurso reflexivo, asociativo y fecundo” (2005: 11), Francés nos recuerda el valor educativo del cine documental, en el sentido en que cada sociedad tiene derecho a cuestionar sus verdades heredadas, generando nuevas vías de interpretación de la realidad.

El género documental o el cine documental nos ha dado otra dimensión de la historia, de la sociedad y la cultura. A través del cine de ficción se recrea una verosimilitud histórica de pautas y de comportamientos sociales. Sin embargo, el documental, sin una puesta en escena tan cuidada como la ficción, también nos acerca a otra dimensión del ocurrir histórico, con diferentes órdenes de fragmentos de la realidad pasada o actual. Es el valor añadido del frescor que sobresale a partir de cada pedazo de realidad, con una estructura narrativa con intencionalidades más descriptivas y divulgativas que la narrativa cinematográfica. Unas intencionalidades que se acercan al didactismo y la educación permanente, para mostrarnos las pautas y comportamientos de las ciencias en general, o para hacernos reflexionar sobre situaciones que rompen la estabilidad de los saberes permanentes (Francés, 2003)

Josep M^a Catalá, por su parte, ha acertado a descubrir en la producción de las últimas décadas del documental un discurso alternativo al de los medios hegemónicos:

El nuevo documental que despunta a finales de los ochenta y que afirmará su predominio durante la década de los noventa apuesta no sólo por reavivar en el espectador el placer

del texto, sino que pone en primer plano la necesidad de explorar la textura de lo real. En este sentido, el renacimiento de las formas documentales adquiere, a través de su interés por la estética, un carácter político. Hacer documentales se convertirá, a través de múltiples facetas que supone este quehacer, en un acto de resistencia ante el aplanamiento de la realidad instigado por la neocultura neoliberal: se convertirá en una forma de recuperar el poder sobre la realidad, usurpado por los medios de comunicación y los aparatos de propaganda de un imaginario militar-industrial en pleno apogeo de su hegemonía del capitalismo avanzado (Catalá, 2010: 37).

En la misma línea de *mirada renovadora* se expresa María Luisa Ortega, destacando el valor del documental como constructor de un discurso abierto sobre la realidad social.

El documental contemporáneo que no ha caído en las tentaciones de la reflexividad formal explícita o en la introducción de la voz subjetiva y la indagación personal directa, ha depurado, desde diferentes tradiciones o búsquedas fílmicas personales, estos caminos que conjugan la potencialidad de la cámara observacional (más o menos autoconsciente) de generar temporalidades modernistas y revelaciones con la construcción de un discurso abierto sobre parcelas de la realidad social. El espectador participa así en un proceso de descubrimiento y conocimiento, aquel por el que el cine es capaz de renovar nuestra mirada sobre el mundo circundante cuando una mirada inteligente y curiosa se halla tras de la cámara. Y en su articulación general, el mosaico argumentativo aparece como estrategia de comunicación exploradora, que vuelve reiteradamente sobre escenarios y personajes generando un conocimiento abierto y en espiral, sin clausura ni resolución. (Ortega, 2005: 199)

La exploración de la realidad desde estos documentales, articulados desde la creatividad, debe derivar, entonces, en la construcción de una sociedad más concienciada, más autocrítica. Margarita Ledo remite a Dominique Baqué⁵⁰ para asignar al documental una *función política*, a la que nos sumamos en su más puro sentido de crear ciudadanía desde la producción de cultura y de discursos sociales.

Hoy, cuando ya no son posibles las vanguardias, concluye Dominique Baqué, el documental retoma y sustituye al arte político, a la Obra con vocación de intervención. Baqué asegura de modo categórico la muerte de la función política del arte, que se condena a sí mismo a una retahíla de órdenes sin respuesta, a derivas caritativas, a toda clase de relaciones volátiles y previamente formateadas por los hábitos sociales, a la vez que nos conduce a una posibilidad fascinante «más allá de la representación»: Y el documental, entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría, en este extremo contemporáneo de una historia en añicos, tomar el relevo. Pasar el testigo: para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar las conciencias y construir el testimonio. Construir, tal vez, en esos momentos de gracia, de estar con (Ledo, 2005: 40)

La creación de debate público es, junto a otras funciones que transitaremos a continuación, uno de los grandes objetivos que la sociedad tiene delegada en los medios de comunicación, pero que no siempre éstos llegan a afrontar con solvencia. Entra dentro del concepto ético de

*empoderamiento*⁵¹ de la ciudadanía con el que los medios deberían alinearse, en su desarrollo de las funciones de interés general que la ley les otorga⁵². El documental, en este sentido, tiene mucho que aportar. Estamos de acuerdo con Michael Rabiger (2005: 29) cuando afirma que el documental, “en una sociedad pluralista que respeta el principio de la libertad de palabra, es indudable que juega un papel vital en la información de la opinión pública”.

4.3. Algunas aportaciones desde el Periodismo

4.3.1. Autores y líneas de investigación

Al tratar temas informativos de actualidad, los documentales analizados en esta investigación comparten algunas de sus preocupaciones metodológicas con las propias del ámbito periodístico. Entre ellas, encontrar los límites en el tratamiento creativo de los temas informativos, que, como ya hemos visto, es un tema de reflexión recurrente entre los teóricos y profesionales del Periodismo.

Bienvenido León, uno de los que más prudencia esgrime con las prácticas de *infoentretenimiento* dentro del Periodismo, abre vías a la creatividad.

Llevado al extremo, el infoentretenimiento supone dejar de lado informaciones relevantes y promueve el predominio de la forma sobre el contenido. Sin embargo, es posible encontrar un equilibrio entre contenidos de interés público y formas entretenidas. No es razonable menospreciar una información simplemente porque sea entretenida (León, 2010: 27).

Hall y Merino se han sumergido directamente en este ámbito de investigación, y en su libro *Periodismo y creatividad*, basado principalmente en la prensa escrita, intentan demostrar que los dos conceptos, “periodismo y creatividad, están en perfecta armonía, que el periodismo objetivo no tiene necesariamente que matar nuestra pasión por lo que hacemos, y que la creatividad honesta no asesinará la verdad, sino que más bien le dará vida” (2006: 15). Insisten, en una línea también sostenida en esta investigación, en que las rutinas profesionales en las que se desempeña el trabajo periodístico deriva en fórmulas estandarizadas y repetitivas (como la de la pirámide invertida) que no tienen nada que ver con las demandas del público, más bien ávido de “historias” y “estructuras y estilos interesantes”. Y animan, por tanto, a que el profesional se preocupe por aportar “información valiosa”⁵³ para el espectador, y a expresarla de la mejor forma posible, desde “el arte del buen contar”. Apelan a cumplir con los objetivos del periodismo referidos a dar a conocer esa información de interés general o colectivo al mayor número posible de personas a través de medios escritos o electrónicos.

Silvia Jiménez, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, tiene un estudio específico sobre creatividad aplicada al periodismo en radio (*La creatividad en los informativos radiofónicos*). La autora defiende la pertinencia de elaborar textos periodísticos creativos para aplicarlos a los mensajes radiofónicos, especialmente en una época en la que a las audiencias se les multiplican las opciones para elegir la información que consumen. Lo hace desde una convicción tan profunda que apela incluso a que las Facultades de Comunicación y demás

centros de formación periodística integren estudios de creatividad entre sus disciplinas curriculares:

También justifico la necesidad de que para el periodista la preocupación estética supere a la tecnológica. En este sentido, demando que en las Facultades de Comunicación se potencie esta cualidad, que los planes estudio universitarios contemplen el entrenamiento de los alumnos en técnicas de estimulación creativas, puesto que el mercado demanda profesionales con ideas (Jiménez, 2008: 18).

Tras una primera parte en la que profundiza en el estudio de la creatividad como disciplina, dedica la segunda a la aplicación justificada de la creatividad a los informativos radiofónicos. Lógicamente, la autora entiende y respeta siempre los límites deontológicos de la profesión: *fidelidad*, *contraste* y *veracidad* de datos, límites que le son apuntados en el prólogo por Mariano Cebrián:

Apenas se ha emprendido la experimentación creativa dentro del campo de la información radiofónica. Una información concebida conforme a los principios de fidelidad, contraste y comprobación real de los hechos que no deja margen alguno a que se introduzcan elementos especulativos y menos aún de ficción ni de posibles imaginaciones personales. Es un contenido radiofónico que tiene que dar garantía de veracidad de lo narrado y, por tanto, rechaza cualquier otro ingrediente que vaya en contra o que difumine estas exigencias (Cebrián en Jiménez, 2008: 12).

Jiménez entiende la creatividad como la preocupación estética en la producción de contenidos, de modo que capte la atención del público “gracias a un discurso claro, sencillo y comprensible” (2008: 72-90). Entre las aportaciones que la investigadora atribuye a la comunicación creativa radiofónica, destacamos las siguientes, por ser comunes o muy próximas a la comunicación audiovisual que aquí estamos considerando:

- **Dinamizar el desarrollo del lenguaje** (de la radio digital, en su caso)
- **Combatir las rutinas productivas**, con productos “que se diferencien de los torbellinos informativos de cada día”
- **Generar una estética más atractiva**, que permita alcanzar niveles máximos de comunicación con la audiencia
- **Despertar emociones**, apelando a la empatía afectiva del espectador para garantizarnos su atención
- **Facilitar la comunicación y la comprensión**, como “garantía de eficacia comunicativa”
- **Impulsar el proceso creativo en el receptor**. Según la autora, una obra creativa predispone “a la escucha (y visionado, en nuestro caso) activa, porque el número de sensaciones perceptivas o intuiciones que recibe la audiencia es elevado, y este hecho anima a descifrar, interpretar y asimilar las ideas”.

En resumen, Silvia Jiménez define los mensajes radiofónicos creativos como “productos nuevos –originales-, que captan la atención del oyente –interesantes- y resultan atractivos –estéticos y seductores-, por lo que facilitan la comunicación –claridad, resolviendo el proceso comunicativo con eficacia” (Jiménez, 2008: 90).

Suárez Sian aporta también interesantes vínculos entre información, creatividad y espectáculo en un interesante manual sobre dramaturgia audiovisual en informativos de radio y televisión (*Dramaturgia audiovisual. Guión y estructuras de informativos en radio y televisión*, 2007). Precisamente uno de sus primeros objetivos pasa por intentar vaciar el concepto *espectáculo* de su carga peyorativa, y valorarlo como una herramienta eficaz de llegar al público.

Una de las áreas donde debe investigarse la dramaturgia con mayor diligencia es la informativa: consciente o inconscientemente, las estructuras informativas actuales se sirven de sus leyes para alcanzar los objetivos trazados, a la usanza de cualquier otro espectáculo. En ocasiones, el término *espectáculo* se emplea de forma peyorativa, ya que supuestamente contribuiría a la degradación y/o manipulación, si de enunciar la realidad se trata. Sin embargo, no tiene por qué ser así. Nada impide al espectáculo informativo ser clasificado en la categoría de obra. (...) ¿cumplen o no esta condición de espectáculo, la emisión en directo de la agonía del Papa Juan Pablo II y de las guerras del Golfo e Irak, vía satélite; la incendiaria tertulia del programa radiofónico Protagonistas o el telediario que anuncia en exclusiva el destape de un caso de corrupción? Podrían serlo, y en todos los casos lo son. Dichos ejemplos y otros similares no sólo crean una relación espectacular porque alguien emite y otro ve o escucha, sino porque son capaces de estimular la atención mediante un mensaje dramáticamente estructurado (Suárez, 2007: 31).

La obra de Suárez analiza cómo los informativos periodísticos recurren a recursos propios del drama⁵⁴ para hacerse más atractivos de cara a la audiencia. Tras la definición exhaustiva de conceptos como *estructura*, *progresión dramática*, *conflicto*, etc., los aplica a los diferentes formatos y géneros periodísticos (noticiarios, magazines, boletines, mesas redondas, etc.) en un intento de asentar estrategias útiles para la obtención de mejores productos informativos. Todo ello desde la convicción de que el mejor periodismo debe enganchar por la forma e interesar por el contenido.

Si se investiga bien hasta lograr un producto audiovisual poderosamente atractivo en las formas y revelador en su contenido, la dramaturgia informativa cumplirá también un papel de servicio social. (Suárez, 2007: 94).

Sebastiá Bernal y Lluís Albert Chillón, por su parte, son los autores de uno de los estudios pioneros realizados en España sobre creatividad y periodismo (*Periodismo informativo de creación*, de 1985). En el texto, dedicado fundamentalmente a la prensa escrita, defienden la pertinencia de buscar estrategias creativas que hagan más interesante el texto periodístico, al que achacan, ya en su momento, una evidente carencia de innovación formal. Principalmente, ofrecen como modelo un detallado estudio del “Nuevo Periodismo” norteamericano de la década de los 60 del siglo XX, sobre el que ofrecen una serie de características fundamentales (Bernal y Chillón, 1985):

1. Vocación de informar lo más fielmente posible, sin renunciar a la creatividad en el discurso
2. Integración en el mismo discurso de varios niveles de profundización informativa
3. Trabajos de difícil clasificación genérica
4. Refuerzo de los rasgos formales y expresivos
5. Sin vocación académica y/o revolucionaria
6. Temas candentes de la sociedad
7. Carencia de formación periodística profesional
8. La creatividad como rasgo diferenciador frente al discurso informativo convencional
9. Uso de los recursos formales del lenguaje con vocación ética
10. Alcanzan a nuevos públicos no siempre interesados en los discursos informativos convencionales
11. Desenmascaramiento del sujeto de la enunciación
12. Cautela al hablar de prácticas periodísticas

Una por una, son características que se dan, aunque no en todos los casos al cien por cien, en los documentales informativos que analizamos en esta investigación. Empezando por el *desenmascaramiento del sujeto de la enunciación*, que conecta con el hecho de aceptar el relato periodístico como proveniente de una subjetividad discursiva, tal como venimos defendiendo. Por otro lado, todos son productos que integran *diversos niveles de profundización informativa* (descripción, interpretación, incluso opinión) sobre *temas sociales candentes* (terrorismo, vulneración de derechos humanos, conflictos bélicos, inmigración, etc.) y que *buscan amplios y nuevos públicos* a través de la *intensificación de los recursos formales* creativos. En la mayoría de los casos, son cineastas *sin formación periodística profesional* (aunque hay excepciones, como en los casos, entre otros, de Pere Joan Ventura y Georgina Cisquilla, responsables de *El efecto Iguazú*, o de Carles Bosch, director de *Balseros*, *Septiembre* y *Bicicleta, cuchara, manzana*). Por último, son obras que surgen casi siempre desde la producción independiente, y en este sentido no se perciben nexos comunes, ni en lo industrial ni en lo académico, que permitan hablar de escuela, movimiento o cualquier otro tipo de colectividad asociativa. Y aunque muchos de los documentalistas expresan en sus obras un interés notable en mejorar y/o cambiar el orden de las cosas, no cabe hablar de *vocación revolucionaria* propiamente dicha.

4.3.2. Estilos creativos

Los recursos formales aplicados al periodismo también terminan por configurar un *estilo* en sus autores. Manuel Ponce, que afirma que el periodismo informativo ha encontrado un gran acomodo en la radio y en la televisión (1992: 65), se refiere a ello al analizar la evolución del lenguaje periodístico y al defender la sensibilidad como un valor a la hora de analizar y contar los hechos sobre los que se informa.

La evolución del lenguaje periodístico se ha hecho posible gracias a un compromiso cada vez más estrecho con la actualidad. Y también, gracias a la aparición de los nuevos medios,

la radio y la televisión; que han obligado a usar nuevos materiales en esa difícil sintaxis que consiste en reconstruir la realidad, lo que pasa, lo que nos puede importar o interesar en un momento u otro. Pero, de por medio, la narración de los acontecimientos de la vida contemporánea han evolucionado también al compás de los públicos. Podemos decir que se ha desarrollado una creciente universalización de la curiosidad. Que el suceso tal vez más importante no es la aparición del problema equis, o la resolución del problema zeta, sino el hecho capital de que todo lo que sucede interesa a todos en todas partes. Asimismo, debemos recordar que toda novedad es susceptible de constituirse en noticia. Por pequeño que pueda ser lo acontecido. Dependerá tal vez de la sensibilidad del narrador, pero desde Daniel Defoe hasta García Márquez –por citar sólo dos nombres excelsos- el periodismo se ha revestido de atractivos en función de los narradores, tanto como de los propios hechos en sí mismos (Ponce, 1992: 64)

Este *compás de los públicos* explica en buena medida la evolución del lenguaje periodístico hacia lo creativo. Actualmente, en un ecosistema informativo saturado, la profundización y los tratamientos formales originales surgen como elementos distintivos dentro de una oferta estandarizada (y con frecuencia monótona). En este contexto es donde han proliferado otros formatos y tratamientos, como el telediario de autor, que según Suárez Sian, surge “por la crisis de los informativos tradicionales basados en la fórmula busto parlante y piezas” (Suárez, 2007: 57). Sus palabras son perfectamente extrapolables al resurgimiento del documental creativo.

La imagen de un suceso ya no es privativa del noticiario, pues la Red se ha encargado de que no sea así. Los sitios *on line* de las televisiones adelantan fragmentos en vídeo, los portales al estilo *Youtube* revolucionan el esquema de emisión-recepción, los canales de información continua transmiten los principales hechos en directo, y la antena parabólica, el cable y el *streaming* hacen añicos la geografía y minimizan el efecto de las diferencias horarias. Los noticiarios de televisión no son lo que eran. Todo, o casi todo, lo que cuentan a las nueve de la noche o en el horario estelar de cada país, está ya publicado por diversos medios, salvo rara excepción. El público desea saber más. Ese es uno de los retos de los informativos de hoy. El telediario de autor, con su heterogeneidad de información pura, reportajes y análisis, puede ser un camino, aunque no el único (Suárez, 2007: 62)

En la conferencia *La creatividad en el periodismo de hoy*, la periodista Leila Guerriero defiende el uso de recursos creativos para la elaboración del mensaje, coqueteando incluso con la posibilidad de entender el periodismo con una forma más de expresión artística cuya esencia reside, eso sí, en la narración de hechos reales.

Yo no creo en las crónicas interesadas en el *qué* pero desentendidas del *cómo*. No creo en las crónicas cuyo lenguaje no abreve en la poesía, en el cine, en la música, en las novelas. En el comic y en Sor Juana Inés de la Cruz. En Cheever y en Quevedo, en David Lynch y en Won Kar Wai, en Koudelka y en Cartier-Bresson. No creo que valga la pena escribirlas, no creo que valga la pena leerlas y no creo que valga la pena publicarlas. Porque no creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte. (...)

Excepto el de inventar, el periodismo puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la esencia de la realidad.

Otros profesionales, y también investigadores, hablan directamente de *infoentretenimiento*. El concepto, no exento de riesgos por su amplitud⁵⁵, ilustra en cierta forma una fusión ideal entre los contenidos rigurosos (*información*) y la expresión creativa de interés (*entretenimiento*). El corresponsal de guerra y documentalista Diego Buñuel (nieto del mítico cineasta Luis Buñuel) alude a la idoneidad de contar historias atractivas, pero siempre *éticas*, para salir al encuentro de los públicos. También identifica esta labor global bajo el término *infoentretenimiento*.

Es el humor de las pequeñas historias. El periodista debe ofrecer salidas, no presentar continuamente la realidad como un callejón sin salida, como el fin del mundo, algo a lo que nos tiene acostumbrados la prensa. Parece que cada día se va a acabar el mundo. Yo me siento como un trovador, alguien que va contando pequeñas historias con las que todos los seres humanos se pueden sentir identificados. No soy un notario que certifica de una manera fría los grandes hechos. No. Soy un trovador. Y no hay profesión más bonita en el mundo que la de contar historias. Y debemos saber contarlas, aportar perspectivas distintas. Vivimos en una época de transición, de adaptación a los nuevos formatos que nos ha traído Internet; pero el periodista no desaparecerá. La sociedad siempre necesitará gente que le sepa contar historias y con una ética; y eso no es el *vale todo* que se cuelga en la Red. Yo digo que hago *infortainment* (una mezcla de *information* y *entertainment*, entretenimiento, en inglés). Debemos saber atrapar la atención hasta el final (Buñuel en Ruiz, 2009).

Estos estilos formales, por tanto, se configuran en función de lo que se piensa que el público demanda, y en función de los temas tratados. Circunstancias que atañen igualmente a la propia evolución del documental y a la propia tendencia realista del arte, como nos recuerda Margarita Ledo al parafrasear a dos referentes creativos como Ivens y Brecht:

Cada tema te dicta su forma” acostumbraba a responder Joris Ivens cuando alguien pretendía ver dos cineastas distintos en películas como *Lluvia* o como *Tierra española* (Spanish Earth, 1937). Cada tiempo busca su realismo, insistió Bertolt Brecht. (Ledo, 2005: 35)

4.3.3. Objetividad relativa y punto de vista

Aunque hemos argumentado ampliamente sobre el concepto de *objetividad* al delimitar el concepto de documental (ver capítulo 2), no queremos dejar de mencionarlo de forma específica, cuanto menos, en este acercamiento al ámbito periodístico, en cuyos debates académicos y profesionales sigue siendo un término recurrente.

Según Bernal (1985), el mensaje periodístico no pretende ser otra cosa que un “discurso sobre la Verdad”, y en ese sentido el ejercicio profesional que lo sustenta atiende a una serie de características que aluden al compromiso ético con la realidad y con la audiencia. Así condensan Kovach y Rosentiel estas características (2003: 16 y ss.):

- La primera obligación del periodismo es la verdad
- Debe lealtad ante todo a los ciudadanos
- Su esencia es la disciplina de verificación
- Debe mantener su independencia con respecto a aquellos de quienes informa
- Debe ejercer un control independiente del poder
- Debe ofrecer un foro público para la crítica y el comentario
- Debe esforzarse por que el significativo sea sugerente y relevante
- Las noticias deben ser exhaustivas y proporcionadas
- Debe respetar la conciencia individual de sus profesionales

Haciendo una ponderación global de todas estas características cabe afirmar, por tanto, que el ejercicio profesional periodístico alude a la *responsabilidad* como criterio de base, ya que de su práctica se deriva una determinada visión del entorno por parte de la audiencia, y, en definitiva, una *educación permanente* de la sociedad (Cebrián, 2004: 207). *Verdad, lealtad, verificación, estimulación del debate público y búsqueda de significantes sugerentes* son cuestiones en las que se inspiran los documentales informativos aquí analizados. *Independencia y conciencia individual* también lo son, si bien en un sentido relativo, ya que ambos conceptos apelan específicamente a derechos asociados al ejercicio profesional del Periodismo, concretamente a la relación laboral que se establece entre periodistas y empresarios (derechos consolidados en diferentes reglamentaciones, como la *Ley Orgánica 2/1997, de 19 de junio*⁵⁶, *reguladora de la cláusula de conciencia de los profesionales de la información*)

En cualquier caso, este compromiso ético y esta sobrecarga de sustantivos *nobles* (valga la expresión para adjetivar términos como *verdad, lealtad, independencia, conciencia*), llevan a menudo a sobredimensionar la capacidad que tiene un profesional de ser fiel testigo de la realidad, y a atribuirle injustamente obligaciones de percepción de lo real que tienen que ver más con circunstancias ontológicas que con las meramente profesionales. En realidad, ya es casi un axioma asumido que la objetividad pura es inalcanzable (aunque paradójicamente siga centrando multitud de debates). Suárez Sian, por ejemplo, es uno de tantos autores que relativiza su peso:

Sin embargo, la «objetividad» tampoco es un concepto de consenso, habida cuenta su insostenibilidad científica. (...) Si la percepción del mundo mediante los órganos sensoriales es un proceso eminentemente subjetivo (¿quién lo duda?), ¿por qué ha de hablarse en términos tan absolutos de objetividad periodística? Hasta ahora sólo he tenido en cuenta el factor humano, porque si adiciono las influencias externas al proceso de comprensión del hecho (ideología y situación económica del medio, coyuntura histórica...), la subjetividad se acentúa. (Suárez, 2007: 35).

Bernal (1985: 11-13) se expresa en términos similares.

En efecto poco y malo se ha dicho sobre el sacrosanto mito de la objetividad informativa, que junto con su cohorte de acólitos -la imparcialidad, la neutralidad, el apoliticismo, la independencia- ha ejercido y ejerce hoy una influencia determinante sobre la concepción y la práctica de la prensa escrita contemporánea. (...) Ya que ningún mensaje informativo puede ser objetivo, apolítico, imparcial, neutral e independiente porque su emisor, en el acto de selección de los datos informativos, del registro, elaboración y transmisión, discrimina, ordena, manipula e incluso interpreta la realidad que pretende comunicar a su auditorio (Bernal, 1985: 13).

Imparcialidad y neutralidad se suman a las exigencias de un periodismo ideal, al que lógicamente no puede aspirarse salvo como horizonte lejanísimo de referencia, bajo cuya inspiración se elaboren los mensajes. Entendemos que el concepto de *lealtad* con los ciudadanos (Kovach y Rosentiel) tiene menos que ver con la *neutralidad* e *imparcialidad* que con la *responsabilidad ética* en la elaboración y presentación de los discursos. En el ámbito de los documentales creativos, entendemos que el de *responsabilidad* es un concepto que define bien la intención de sus autores, igual que lo es la *búsqueda de debate público* a través de mensajes *sugerentes*. Son características perfectamente compatibles, por tanto, con lo creativo, y con la vocación de ofrecer información útil, independientemente de la implicación en el hecho que muestren los autores de los mensajes. Si ni siquiera existen acuerdos sobre el alcance de la neutralidad en lo periodístico⁵⁷, entendemos que exigirla a los documentalistas es poco productivo. Es precisamente en la pluralidad de discursos de unos y de otros, en *las múltiples y relativas verdades*, donde encuentra la audiencia un debate que sí es verdaderamente fértil.

En las sociedades democráticas la libertad de prensa y expresión, y la diversidad de tendencias editoriales a nivel macro social, ayudan a desbrozar un camino hacia las pequeñas, múltiples y relativas verdades de cada ciudadano.

Lo más sensato va en el camino de entronizar como punto de partida en materia de credibilidad el rango de veracidad periodística no entendida como verdad absoluta, o en cualquier caso, el de objetividad periodística relativa, y no una objetividad deseable pero ficticia (Suárez, 2007, 36)

Precisamente el desapego respecto a la *objetividad* es la que ha dado carta de naturaleza lícita al concepto de *punto de vista* en el documental. La expresión de la subjetividad del autor sobrevive entre sus planos, sea o no de manera explícita. Efrén Cuevas celebra este hecho por lo que significa de apertura de fronteras.

Los caminos que a lo largo de la historia han recorrido el documental y la vanguardia cinematográfica han empezado a cruzarse de modo más habitual en las últimas décadas, cuando el documental va ampliando sus fronteras, para acoger abiertamente la expresión de la subjetividad como un elemento habitual dentro de sus prácticas. De ahí se entiende que esos entrecruzamientos hayan estado motivados con frecuencia por impulsos de

carácter autobiográfico, dando lugar a productos mestizos, de difícil clasificación, que retan las tipologías clásicas al tiempo que renuevan el panorama audiovisual. (Cuevas, (Cuevas, 2005: 219).

Volvemos por tanto a lo argumentado en el capítulo 2. El documental informativo actual no centra sus esfuerzos en decirle al espectador “el mundo es así”, sino en, parafraseando a Weinrichter y a Plantinga, “yo te digo que el mundo es así”, una declaración de intenciones que escapa a juicios basados en criterios como los de *verdad absoluta*, *imparcialidad*, *neutralidad*, etc. El *punto de vista* no es sólo compatible con la información, sino una actitud bastante responsable y honrada frente al público.

Ser coherentes con un punto de vista no significa escribir una obra tendenciosa. Las contradicciones propias del tema y de sus protagonistas, la diversidad de opinión y el pluralismo no son incompatibles con el punto de vista. Sólo que al finalizar la obra, el punto de vista del autor debe quedar patente, subyacente o latente en el espectador, y todo el sistema de contradicciones esbozado anteriormente tendrá la función de propiciar una conclusión lo más parecida posible a la propuesta por el autor al ocurrírsele la idea (Suárez, 2007: 129)

Es el punto de vista el que otorga mayor libertad de tratamiento al documental, el que realza la figura del creador de la obra. Para algunos autores, como Cebrián, esta personalización en ciertos géneros es “tan fuerte que pueden recibir con toda propiedad la denominación de *autor*” (Cebrián en Jiménez, 2008: 13).

4.3.4. Riesgos y límites de la creatividad informativa

No obstante, conviene ser prudentes y ponderar ciertos riesgos que conlleva el tratamiento creativo en el discurso documental, especialmente si estamos sosteniendo el interés informativo de los mismos.

- En primer lugar, como ya se ha argumentado, la creatividad debe aplicarse a la forma en que se cuenta la realidad, y no a la realidad misma.

La creatividad asegura un producto más perfecto y mejor valorado por la audiencia. En el caso de los productos informativos, la creatividad sólo puede aplicarse a las formas, puesto que es lo único que los profesionales elaboran/crean. La realidad no puede transformarse: se impone. Los periodistas sólo deciden qué fragmentos desean convertir en un producto informativo, creándolos en consonancia con este estilo. Los acontecimientos se buscan, se descubren, pero nunca se inventan como las formas narrativas. El contenido informativo no es, en ningún caso, fruto de la imaginación de los profesionales, ni puede nutrirse con su fantasía, a diferencia de lo que sucede en otros géneros radiofónicos (Jiménez, 2008: 123)

- En segundo lugar, la creatividad no debe constituir un fin en sí mismo. La creatividad debe ponerse al servicio de la información, pero no hasta el punto en que llegue a ensombrecerla o, lo que sería peor, a suplantarla. La creatividad y los recursos expresivos deben ser empleados como refuerzo del mensaje en la intención de llegar mejor a la audiencia, y no como simple autocomplacencia del informador. Una sobrecarga no justificada de los aspectos creativos más emotivos conduce, entre otros riesgos, a la banalización del discurso, vaciándolo de sustancia informativa:

El periodismo debe ser una forma de comunicación fácil para el receptor. De ahí que el lenguaje debe ser llano, sencillo, expresivo. Y retornando a las antiguas fórmulas del periodismo anglosajón –quién, qué, cuándo, dónde, etc.- debemos recordar que en ocasiones se abusa del interés humano, no por un afán humanístico o cultural propio de países latinos, sino sencillamente porque falta datos, cifras, suministros informativos básicos (Ponce, 1992: 67).

Cebrián (1998a: 316-317) ha establecido las diferencias entre el uso del lenguaje informativo frente al lenguaje artístico y cómo estas diferencias afectan al concepto de autoría. Respecto al lenguaje informativo, establece sus funciones de exponer lo que sucede fuera del informador (y no en el *yo* del autor), de presentar los hechos de forma impersonal y distanciada, con códigos comunes e inteligibles por emisor y receptor y con la mayor fidelidad posible, de forma que el receptor los asume como auténticos. Se prima un sentido denotativo del lenguaje. En el uso artístico, por su parte, el emisor expone la visión de los hechos tanto de lo que sucede fuera como de lo que sucede dentro de sí mismo, por lo que la interpretación de la realidad se hace intencionalmente subjetiva. El receptor acepta la cosmovisión propia del autor, así como su particular estilo a la hora de exponerlos. Se potencia en este caso el sentido connotativo.

Esta diferenciación, que resulta muy válida y útil aplicada a la información en radio y televisión (a la que principalmente la aplica Cebrián), y sobre todo para diferenciarla del lenguaje artístico de ficción, no deja de ser flexible. Como reconoce el propio catedrático, “en la práctica, las diferencias en el texto audiovisual no están tan claras. Ambos lenguajes emplean los mismos códigos audiovisuales”.

Y es precisamente en estos intersticios entre ambos donde encajan los discursos documentales que estamos investigando. En ellos, el autor ofrece discursos sobre lo que ocurre principalmente fuera de él (hechos informativos de actualidad, no inventados y de interés general), pero sin renunciar a un punto de vista personal sobre los mismos que el receptor acepta como tal. Naturalmente, lo hace a través de códigos expresivos inteligibles, conformados en un estilo particular que el espectador también acepta.

- En tercer lugar, conviene apelar a la responsabilidad de los emisores en su intención de no engañar conscientemente a su audiencia. Lo creativo nunca debe ser una patente de corso bajo la que legitimar trampas. Como bien nos recuerda Suárez (2007: 31-40), no hay que *satanizar las técnicas*, por creativas que sean, sino las manipulaciones engañosas.

Cuidarse de jugar con las emociones no significa abstenerse de «trabajar» con las emociones. ¿De qué otro modo aspiramos a ganar a las personas, si no es con dicho recurso? ¡Qué medio expresivo ha podido privarse de tales resortes en su intención de transmitir con éxito ideas, valores y conocimiento? Ni la espectacularización ni las emociones son perniciosas per se (...) No son las técnicas dramatúrgicas ni las pautas del relato de ficción las causas del diferendo en torno al espectáculo informativo. Son sólo herramientas de trabajo que, utilizadas dentro de protocolos deontológicamente aceptados, contribuyen a una mejor recepción audiovisual de los productos informativos. Cualquier otra crítica no pasa de ser una descripción cierta de la realidad de muchas redacciones y un debate saludable, a tono con los tiempos que corren. Pero será mejor no satanizar automáticamente las técnicas, sino a quienes las emplean con fines nada laudables. (...)

Volvemos al concepto ético del discurso que nos aporta la Retórica. Se trata de no obviar las implicaciones morales que Doc Comparato, entre otros tantos autores, atribuyen a los contenidos. El guión cinematográfico, para él, debe responder a 3 cualidades esenciales:

LOGOS es la palabra, el discurso, la forma que daremos. Es la organización verbal de un guión, su estructura general.

PATHOS, es el drama, el drama humano. Por lo tanto, es la vida, acción, el conflicto diario generando acontecimientos. Aun en la comedia tenemos el pathos del humor.

ETHOS, es la ética, la moral. Es el significado de la historia, sus implicaciones morales, políticas, etc. Es el contenido del trabajo, lo que quiere decir con él (Comparato, 1998: 5).

Como en otras tantas áreas de actividad humana, no son las técnicas las peligrosas sino los usos que se hacen de ellas. Y aunque las audiencias están cada vez mejor preparadas como para dejarse engañar fácilmente, no es menos cierto que ahora más que nunca, con las posibilidades que ofrecen las técnicas digitales, resulta relativamente fácil hacer pasar por auténtico lo que no es. Aunque no es, en cualquier caso, un fenómeno nuevo. Es una posibilidad que ya demostró Chris Marker tiempo atrás, cuando en *Lettre de Sibérie* manipula una misma serie de imágenes para ofrecer 3 puntos de vista diferentes según 3 posiciones ideológicas: una pretendidamente neutral, otra pro-soviética, y otra anti-comunista⁵⁸. Y mucho antes lo demostró, a principios de siglo XX, Doublie, cuando en sus noticiarios⁵⁹ hizo pasar por reales unas imágenes del caso *Dreyfus* (supuestamente rodadas antes de la invención del propio cinematógrafo):

Una clase diferente de superchería estuvo ejemplificada por un proyecto de Doublie (...) Doublie comprobó que entre los miembros de esas comunidades se manifestaba una intensa curiosidad por el caso Dreyfus. La corte marcial de Dreyfus había tenido lugar en 1894, antes de que se presentara el cinématographe. (...) Doublie se propuso satisfacer ese interés con tomas que originalmente no tenían nada que ver con Dreyfus. Unas pocas palabras dirigidas al público y la imaginación propia de éste proveían las conexiones. La toma de un joven capitán francés que iba a la cabeza de una compañía del ejército en desfile fue rápidamente aceptada como la imagen del propio “Dreyfus”. Un enorme edificio de París se convirtió en “el escenario de la corte marcial”. Un remolcador que se acercaba a una barcaza se convirtió en “el buque de guerra que llevaba a Dreyfus”. Una

larga toma del delta del Nilo llegó a ser el escenario de “la Isla del Diablo” donde estaba preso Dreyfus (Barnouw, 1996: 30)

Vemos pues, que el discurso documental ha sido tan hábil como la ficción para crear realidades imaginarias y hacerlas pasar por auténticas. En este sentido, no deja de ser curioso, como ya argumentamos, que muchos de los documentales que actualmente se producen se centren precisamente en cuestionar la facilidad con la que pueden hacerse verosímiles las fantasías más imaginativas, y por extensión, en cuestionar y llamar la atención sobre la fiabilidad que los ciudadanos aportan a los medios de comunicación a la hora de construir su imagen sobre el mundo. No hablamos sólo de *fakes* o de *mock-documentaries*⁶⁰ (dos conceptos anglosajones con los que se designa al falso documental), sino también de documentales que a través de diversas estrategias ponen en entredicho los discursos convencionales de los medios. Luis Ángel Ramírez es uno de los muchos autores que inciden sobre este hecho, en su caso en el estudio dedicado a la representación de la realidad en el cortometraje documental español.

No se trata tanto de cuestionar que la actual información televisiva sea un canal pertinente para realizar un pacto de verdad con el espectador, sino de realizar un ejercicio de ironía sobre el actual nivel de objetividad del *mass media*. Estos cortometrajes cuestionan la capacidad del medio televisivo para “hacer verdad” en la medida en que el propio medio demanda espectacularizar en un grado cada vez mayor los contenidos y las formas de las que se nutre (Ramírez, 2005: 167).

4.4. La seducción integradora al servicio de la educación y la ciudadanía

Ya hemos comprobado que la creatividad, aplicada a los elementos formales (narrativos y estilísticos) puede entenderse en términos de conquista y seducción, en el sentido en que intentan atraer al público ofreciéndole un producto agradable para los sentidos y para el intelecto.

No son pocos los autores que han sabido detectar las potencialidades que ello ofrece de cara a la creación de ciudadanía crítica. Ya en la etapa fundacional del documental, el mismo Grierson lo concebía, como nos recuerda Cebrián (1988: 550-551) como un medio para la educación popular y para un mundo *más avanzado*.

El documental es una elaboración y transfiguración creativa de la realidad según tres principios fundamentales:

- 1 El cine está capacitado para observar y seleccionar los hechos de la vida misma. La fotografía del documental presenta una historia que sucede en la realidad.
 - 2 Esto generará un mundo más avanzado.
 - 3 El documental capta los gestos espontáneos y todo el valor que los mismos encierran.
- (...) De aquí la necesidad de unos documentos fotográficos que se propongan informar si no sobre todas las cosas, al menos sobre el verdadero aspecto de nuestra época ... que procure al mismo tiempo llegar a abarcar la totalidad de la información, la plenitud y la posesión cada vez mayor del conocimiento a través de la búsqueda de esquemas dramáticos particulares»

La misma confianza en el desarrollo del conocimiento humano sigue vigente hoy. Por citar un ejemplo reciente, recurrimos a Ángel Custodio Gómez, que en el ámbito de la investigación documental en televisión alude a las posibilidades de las nuevas formas documentales para crear modelos cívicos basados en la educación.

Es dentro de esta tendencia general que describimos de la televisión a espectacularizar a través de la canalización y la ficción donde el género documental hace del defecto una virtud y nos hace repensar algunas de las teorías más establecidas sobre la naturaleza del medio televisivo pero, y sobre todo, también del propio género. ¿Y si el deseo institucional de estas formas híbridas de documental televisivo de influir en las audiencias se transformara en un nuevo modelo con el que democratizar el tradicional discurso de género documental? ¿Y si la producción de este tipo de formatos más populares fuera vista como una herramienta para explicar y enseñar (conceptos que se hallan en la naturaleza del documental) a través del uso del espectáculo y el drama? (...) Desde esta perspectiva de hibridación que proponen los nuevos nombres del documental de gran público para la televisión, el género documental podría examinarse desde una luz más positiva que permitiera profundizar –parafraseando a J. Hartley– “en nuestras bases democráticas” y construir un modelo cívico de educación capaz de interactuar con el público como si se tratara únicamente de un entretenimiento (Gómez González, 2005: 233).

En cualquier caso, el concepto de seducción arrastra el lastre de haber sido permanentemente asociado a estrategias de convicción poco saludables. La propia RAE lo define, en su primera acepción, como “engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo”, y en el ámbito publicitario, la seducción está considerada como principal herramienta persuasiva en el *sospechoso* arte de crearle necesidades al público. Paradójicamente, la propia Silvia Jiménez, que aboga por un uso apropiado de la creatividad y de la seducción, no logra escapar, a nuestro entender, a la rutina de atribuirle cierto sentido negativo al término. Quizá porque se apoya en la definición algo peyorativa de otro autor, Alex Grijelmo (autor de *La seducción de las palabras*, 2000).

La creatividad es el arma de la poesía, busca la belleza y envuelve en ella transportando al sujeto a un mundo fantástico, sin que sea consciente de que se aleja de la realidad. El verdadero planteamiento creativo elige modos de comunicación que cautivan el ánimo del interlocutor y lo fascinan.

En realidad, seducimos gracias al planteamiento creativo, que permite preparar con antelación la comunicación sin que los demás desenmascaren la estrategia que sirve a los intereses que nos hemos fijado. Para Grijelmo:

“La seducción parte de un intelecto, sí, pero no se dirige a la zona racional de quien recibe el enunciado, sino a sus emociones. Y sitúa en una posición de ventaja al emisor, porque éste conoce el valor completo de los términos que utiliza, sabe de su perfume y de su historia, y, sobre todo, guarda en su mente los vocablos equivalentes que ha rechazado para dejar paso a las palabras de la seducción”. (Jiménez, 2008: 33)

A nuestro entender, una seducción que sólo se dirija “a las emociones”, ignorando la “zona racional de quien recibe el enunciado”, es una seducción poco productiva y engañosa, especialmente en el ámbito de la información audiovisual (por supuesto, también en el del Periodismo). La seducción útil y provechosa, informativamente hablando, no puede detener su eficacia en lo emocional, sino llegar también al raciocinio, a la conciencia lógica. En la misma línea se han expresado autores como León, al manifestar que la búsqueda de emociones, siendo un recurso aceptable y deseable, no puede ser nunca soporte y generador de sensacionalismo informativo:

Ya sea a través del contenido o de la forma, los programas sensacionalistas intentan despertar emociones en el espectador, buscando respuestas emotivas insanas y acentuando el interés por la emoción en sí misma. Como consecuencia se reduce la distancia entre la audiencia y su percepción del mundo histórico, provocando reacciones sensitivas y emotivas que pueden mermar la capacidad de juicio. Aunque en general la búsqueda de una respuesta emotiva puede considerarse aceptable, incluso deseable, en algunas informaciones se utiliza este mecanismo para enturbiar la capacidad de juicio del espectador. Y ahí es precisamente donde comienza el sensacionalismo (León, 2010: 25).

Joan Ferrés utiliza el concepto de *seducción integradora* precisamente en un ámbito educativo (*Educación en la cultura del espectáculo*, 2000), para explicar su teoría sobre las posibilidades educativas de la imagen. Aunque su obra se centra más en lo educativo que en lo meramente comunicativo-informativo, no es menos cierto que sus conclusiones arrojan buena luz sobre el panorama mediático-informativo (es, de hecho, un autor muy vinculado al análisis de la producción mediática en diversos ámbitos de aplicación). Sobre todo porque ha sabido diseccionar con brillantez los cambios de paradigmas comunicativos que se están produciendo con la implantación de las nuevas tecnologías comunicativas de la sociedad⁶¹.

Muy a grosso modo, estos cambios de paradigmas podrían resumirse en un paso de la cultura tradicional basada en la *logosfera* a una cultura actual dominada por la *iconosfera*, cada una de ellas asentada sobre características discursivas que podrían confrontarse según este cuadro:

LOGOSFERA	ICONOSFERA
Conceptual	Sensorial
Discursivo	Narrativo
Estático	Dinámico
Reflexivo	Emotivo

Tabla 3: Logosfera/Iconosfera

Fuente: Elaboración propia a partir de Ferrés (2000)

Aplicado a comunicación, el modelo podría traducirse en lo siguiente: el informador que quiera captar espectadores no tendrá mucho éxito creando mensajes basados en el ámbito del *logos*,

entendiéndose por esto mensajes conceptuales, discursivos, y por tanto estáticos y tendentes a exigir respuestas reflexivas en la audiencia. Si quiere sobrevivir en la cultura mediática actual, dominada por la *iconosfera*, el comunicador deberá ofrecer mensajes basados en lo icónico, con sus características propias de (multi)sensorialidad, más directos, y más fáciles de digerir por el público porque son dinámicos y emotivos. Lo discursivo, con su exigencia de reflexión, iría dejando paso a lo narrativo, siempre más amable para el intelecto.

Una vez que el comunicador es consciente de las posibilidades dinámicas y emotivas de la *iconosfera* (textos narrativos, imagen, colores, sonidos, montaje, banda sonora, etc.), debe aprovecharse de ellas, pero siempre para llegar a la razón. En este sentido, la emoción se convierte en un camino para llegar al intelecto, y en ningún caso se justifica como fin en sí misma. Su argumentación puede ilustrarse con el siguiente esquema.

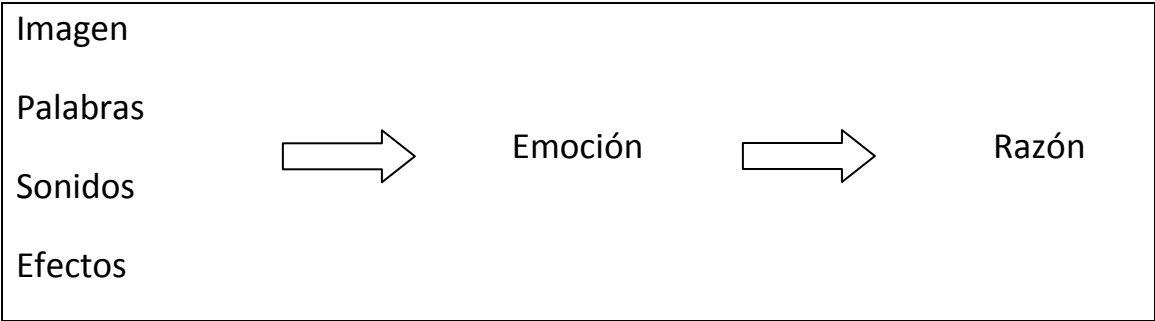


Tabla 4: *Modelo de seducción integradora*

Fuente: Elaboración propia a partir de Ferrés (2000)

Unos contenidos que sólo apelaran a lo emotivo serían propios de lo que Ferrés denomina *seducción disgregadora*: es la que se rige exclusivamente por el *principio del placer*, ofreciendo únicamente *satisfacción primaria* (la de los sentidos), la que *deslumbra*, hipertrofiando lo positivo de los mensajes y enmascarando lo negativo, y la que provoca el adormecimiento de la razón y la voluntad. Como es sabido, muchos programas televisivos, al igual que ciertas películas cinematográficas, recurren a este tipo de estrategias con unos objetivos en los que prima lo recaudatorio (audiencias e ingresos económicos).

Frente a ella, la *seducción integradora* se rige por el *principio de realidad*, ofreciendo *satisfacciones elaboradas* por la razón, *iluminando* lo positivo para asumir también lo negativo de los mensajes, y provocando el despertar de la razón y de la voluntad de la audiencia.

Este sentido de seducción (integradora) es el que entendemos como apropiado a la hora de elaborar un mensaje informativo. En esta dinámica, la emoción se usa como motivación, y como estructuración y disposición de conocimientos. Un vehículo idóneo para hacer llegar contenidos de interés a las audiencias que éstas asimilen racional y voluntariamente.

A fin de cuentas, Ferrés hace sus propuestas seductoras sabiéndose inmerso en una sociedad habitada mayoritariamente por espectadores audiovisuales, los que Sartori (1997) bautizó como *homo videns*, seres educados y *teledirigidos* en gran medida por los medios de

comunicación. Una sociedad que dirige sus pasos a la época de post-pensamiento anunciada por Raffaele Simone, en la que las fuentes de conocimiento *aparentemente más ricas* ya no llegan por los libros, tradicional *emblema del saber*, sino que lo hacen a través de la televisión y de los ordenadores, mediante imágenes⁶².

A la misma idea apunta la catedrática de ética Adela Cortina⁶³:

Vivimos en la Era del Acceso, de las Biotecnologías o del Consumo, pero también -qué duda cabe- en la Sociedad de la Diversión. Y quien se proponga educar para que niños y adolescentes sean gentes preocupadas por construir su vida en solidaridad, preparada para reclamar sus derechos y para pechar con sus responsabilidades, conscientes de que el horizonte de la ciudadanía es cosmopolita, tendrá que empezar por darse cuenta de que todo esto hay que hacerlo en una sociedad que no ayuda a ello, sino todo lo contrario. En una sociedad que valora ante todo el espectáculo, el tiempo libre, el juego, el deporte, el consumo, los nuevos gregarismos (botellón, tatuajes, piercing), y da la espalda al esfuerzo, al trabajo constante, al compromiso asumido responsablemente para el largo plazo. ¿Cómo forjar con estos mimbres una ciudadanía preocupada porque su sociedad -local y mundial- sea justa?

Las exigencias de adaptación al entretenimiento han sido abordadas por otros tantos autores, apuntando una línea teórica también en el estudio del documental. A mediados de la primera década de 2000, Ángel Custodio Gómez se hace eco de estudios cualitativos sobre televisión que apuntan en esta dirección:

Pero es el surgimiento de estos nuevos productos documentales transfronterizos donde podemos apreciar la clara tendencia de la televisión en España a emplearse a fondo en la oferta de las mejores propuestas de entretenimiento, con el fin de captar a un público ávido de ellas. En este sentido, se afirma en el informe del Panorama Audiovisual Egeda 2004 (correspondiente al año 2003, Fernando González Olivares (coord.), Egeda, Panorama Audiovisual 2004, pág. 617) dentro del apartado de "Panorama de Tendencias de Televisión" que:

La expresión posiblemente más ajustada a la relación actual y próximo-futura entre el público y el entretenimiento televisivo es la que se utiliza en inglés *entertainment is a brain candy*, el entretenimiento es una golosina para el cerebro. (Gómez González, 2005: 208).

Catalá, Cerdán y Torreiro (2001) apelan, por su parte, a la prudencia:

El documental debe alejarse de la banalidad discursiva de muchos formatos televisivos, porque lleva intrínsecamente su validación cultural. Incluso las dosis de *entertainment* que en algunos casos aparecen, sobre todo en el medio televisivo, tienen que tener un tratamiento bien estudiado y siempre bajo las exigencias de su vertiente didáctica. Mostrar y describir un proceso de la realidad puede tener más complicación narrativa y argumental, si queremos que el público nos muestre el máximo interés a lo largo del relato. La ficción no tiene ese problema.

Entendemos que esta vocación didáctica responsable, bajo tratamientos *bien estudiados*, debe ser norma en los documentales informativos de creación. Este concepto de educación a través de productos comunicativos ha encontrado arraigo en algunas líneas teóricas específicas, como en las de Educomunicación o Alfabetización mediática (también conocida como *Media Literacy* en el ámbito anglosajón). Sus principales figuras de referencia, tanto internacionales (Mario Kaplún, Paulo Freire, Len Masterman, etc.) como españolas (Agustín García Matilla, Joan Ferrés, Roberto Aparici, etc.) coinciden en afirmar que todo producto comunicativo educa, ya sea consciente o inconscientemente⁶⁴:

En realidad, se escuche con un propósito formalmente educativo o se escuche por mero placer, todo programa educa de alguna manera. (...) Todo programa educa, solo que lo mismo que la escuela, lo mismo que el hogar, puede educar bien o mal (Kaplún, 1992: 20)

Desde esa conciencia de que el profesional de los medios educa, estos autores abogan por hacer un uso responsable y ético de los mismos. Agustín García Matilla (*La televisión educativa. Una utopía posible*), considerando la dispersión informativa que ya anunciara Abraham Moles en su teoría sobre la cultura-mosaico, abre puertas a las posibilidades de la televisión (y del documental) y de sus profesionales para aglutinar significativamente ese caos informativo. Es lo que él mismo denomina *reconstrucción del mosaico*:

Mi propuesta consiste en comenzar concibiendo que una televisión para la educación debería ayudar a recomponer el mosaico de informaciones fragmentadas, desordenadas y a veces caóticas que la televisión presenta a sus audiencias. Combatir la desmemoria, compensar la desinformación y dotar de herramientas para resignificar la realidad podrían ser algunos de los objetivos de una televisión para la educación. (García Matilla, 2003: 27-35)

En este sentido, buena parte del documental cinematográfico, consciente o inconscientemente, conecta en algunos puntos importantes con las prácticas reclamadas por las principales teorías educomunicativas. Es cine hecho con intencionalidad social, con afán de indagar en la realidad para ofrecer al espectador una nueva visión sobre su entorno, más crítica, más constructiva; con afán de aportar información que le ayude a desenvolverse en su entorno. La creatividad que se deriva del uso de la imagen audiovisual se convierte en una perfecta aliada que *tiende puentes, que aprovecha el viento a favor* (Ferrés, 2000) para llegar al intelecto a través de la emoción. Y es lo que estos documentales tratan de hacer. Utilizar el impacto emotivo bien entendido, los placeres de la forma, para generar conflictos cognitivos en el espectador, y desde ahí es desde donde intentan conseguir ser eficaces, informativamente hablando.

Aun a riesgo de ser consideradas como utópicas y soñadoras, las teorías educomunicativas apuestan porque los medios ejerzan su función social, confiando para ello en el espectador. Gerardo Ojeda⁶⁵, otro de los autores de referencia enmarcados en las corrientes del *Media Literacy*, lo expresa así (aunque su apunte se centra en la televisión, entendemos que es aplicable a cualquier otro medio de comunicación):

No se trata de lanzar panfletos apocalípticos sobre lo que es bueno o no es bueno, sobre lo que se debe o no se debe hacer, pero sí de apoyar a la creación de una conciencia crítica en los telespectadores. Desde la más pura confianza en el ser humano y en su libertad, buscamos que la televisión sirva para desarrollar esa libertad y conciencia crítica. Porque un hombre libre y crítico es naturalmente bueno. A partir de aquí, quizá el eterno conflicto sobre lo que es o no es televisión educativa quede resuelto en unas pocas palabras. Donde haya cualquier producto que ayude a hacer más libre y más crítico al hombre con respecto a su entorno, ahí habrá televisión educativa. Y esto incluye la televisión de servicio público, un documental, un informativo, un producto televisivo para el aula o para educación a distancia y otros tantos productos que se puedan ocurrir. Lo importante es que detrás de estas creaciones existan profesionales concienciados de productos bajo el criterio que hemos señalado: no comunicar desde su propio sistema de valores sino desde aquellos que ayuden a crear hombres libres⁶⁶.

El documental informativo de largometraje constituye, por todo ello, una herramienta divulgativa muy valiosa en ámbitos de educación informal (también, indirectamente, en ámbitos de educación formal, como comprobaremos en la segunda parte de esta investigación).

4.5. Cultura participativa

Uno de los grandes retos que los medios de comunicación han afrontado tradicionalmente es el de dar cabida a las audiencias en los mensajes. En invertir, por decirlo así, la flecha que apunta desde el emisor al receptor para que, al menos ocasionalmente, las audiencias pudieran devolver algún tipo de feedback a los portadores de los mensajes. Lejos de ser un capricho más o menos altruista, la inquietud surgía de un razonamiento lógico. Cuanto mejor conociéramos las inquietudes y deseos de nuestra audiencia, más factible será elevar las curvas de audiencia (o, en su caso, las taquillas de cine, las ventas de dvd, etc.).

En este sentido, los principales métodos empleados por la industria se han demostrado incompletos, cuando no completamente ineficaces. Los audímetros, por citar un ejemplo, sólo ofrecen datos cuantitativos (obviando los cualitativos) a partir de una muestra estadística de espectadores (considerada por muchos insuficiente)⁶⁷. En otros casos, como el de la televisión interactiva, fueron los propios usuarios los que no se mostraron demasiado interesados en las posibilidades de retroalimentación de las emisiones⁶⁸.

En el mejor de los casos, la preocupación por los intereses de la audiencia sí recaía en algún estudio que intentaba ser eficaz. En este campo, educadores como Mario Kaplún incidían en la importancia de intensificar los estudios previos de audiencia, para conocer de antemano (*prealimentación*) qué preocupa realmente a la audiencia en términos cualitativos, y, por tanto, en qué temas deben incidir los medios de comunicación.

Las valoraciones de Cloutier se refuerzan con la visión más exacta del profesor argentino-uruguayo Mario Kaplún, (...), quien plantea que en vez de proponer solamente una hipotética retroalimentación (*feed-back*), el esquema EMI-REC debe incorporar otro valioso componente que denomina *prealimentación*, considerado la búsqueda inicial de información –y de conflictos, en nuestra opinión– que pueda identificarse con los

problemas y los intereses del receptor. Es decir, una confirmación de la preponderancia de lo cualitativo sobre lo cuantitativo. Importa primero qué problema social trascendente convertimos en conflicto informativo y, luego, cuantos oyentes o televidentes nos siguieron. La labor de los grupos de discusión, las entrevistas y la preparación o búsqueda del tema, forman parte de la *prealimentación* propuesta por Kaplún. Los resultados de audiencia en antena integran la retroalimentación tradicional. Para entonces, no habrá nada que hacer (Suárez, 2007: 97)

Convertir la *prealimentación* en una rutina profesional sería desde luego un gran logro a la hora de dar cabida en los medios a las preocupaciones ciudadanas, permitiendo así una agenda informativa que no tuviera que ver tanto con derivas ideológicas o mercantiles como con los auténticos temas de interés de la ciudadanía. Los medios de comunicación de masas, por diversos motivos (condicionantes económicos, humanos y técnicos), tienden a obviar ciertos elementos cotidianos:

La TV supera su función mediadora entre la realidad y el telespectador y se convierte en subversiva de la realidad circundante del espectador. Es una selectora de hechos y personas que no responden a la realidad diaria y vital de una sociedad, sino sólo a aquello que se sale de lo normal, que es novedad, y, consecuentemente, noticiable según los cánones tradicionales. De esta manera las noticias se refieren generalmente a lo cambiante y a apenas a lo estable. (Cebrián, 1998b)

Estos elementos cotidianos, que se quedan fuera de las agendas informativas porque no responden a los habituales parámetros de selección de información, son sin embargo los que mejor pueden contribuir a ofrecer una imagen más vital, menos *subversiva*, de la sociedad. En consecuencia, ofrecería una imagen del mundo probablemente más amable de la que ahora reflejan los medios. Por citar aquí un ejemplo, de los muchos que podremos analizar en detalle en el trabajo de campo, recogemos de nuevo, a modo de muestra, un fragmento de la entrevista al periodista Diego Buñuel, en la que se reflexiona sobre estereotipos culturales a nivel internacional.

"Irán ha sido el más difícil de tramitar de esta nueva serie de documentales. Tiene una burocracia desesperante. Necesité seis meses para obtener el visado. Tenía que detallar exactamente todo lo que quería hacer. Una vez allí, debía repetir continuamente los trámites. Sentí en todo momento que nos vigilaban. Pero son una gente encantadora; muy guapos y guapas. Y me encontré con una juventud con un enorme deseo de cambiar, de emanciparse. Es un país esquizofrénico, porque viven en una república islámica donde muchísimas cosas están prohibidas, pero a la vez son chiíes, y son más tolerantes que los suníes de países árabes, por ejemplo, con las mujeres". El documental de Irán vuelve a romper estereotipos. Diego Buñuel habla con un anticuario judío, con un mulá preocupado por cómo le sientan los trajes y con su hijo rapero, con una mujer taxista en Teherán y con un jugador de baloncesto de Tejas (hay 20 jugadores estadounidenses en equipos de baloncesto iraníes). Una vez más, la prueba de que la gente, el día a día de la sociedad, lo hace todo más relativo, tolerante y normalizado de lo que muestran los esquemas de la mayoría de la prensa (Ruiz, 2009).

En este sentido, una última cuestión que no debemos obviar es lo que significa para la sociedad y para el bien común el hecho de que algunos de los documentales que analizamos en esta investigación provengan de la propia ciudadanía. Con fines tan bienintencionados como los de romper estereotipos (como en el ejemplo recién citado), focalizar la atención en temas olvidados, o denunciar abusos de poder en entornos de proximidad (a pequeña escala, de los que quedan olvidados para los grandes medios).

Se da la novedad, por tanto, de que estos discursos, en no pocas ocasiones, empiezan a ser planteados desde sectores sociales enraizados en iniciativas particulares y en el tercer sector de la comunicación⁶⁹, con lo que se reabre el campo de expectativas sobre participación ciudadana en la elaboración de mensajes y creación de contenidos.

Esta incipiente tendencia se ha hecho posible gracias, sobre todo, a la democratización tecnológica (el abaratamiento de costes y la facilidad de acceso y manejo de equipos profesionales de producción). Es fruto del nuevo ecosistema generado por la convergencia mediática, en la que la cultura participativa empieza a hacer viable una realidad en la que conviven los discursos mediáticos tradicionales con los elaborados por los propios ciudadanos. Tal como plantea Henry Jenkins, es el momento de pensar cómo aprovechar esta confluencia de discursos para un empoderamiento ciudadano:

La cultura de la convergencia es muy fecunda: ciertas ideas se propagan de arriba abajo, empezando por los medios comerciales y siendo adoptadas y apropiadas por una serie de públicos diversos a medida que se propagan por la cultura. Otras emergen de abajo arriba desde varios sitios de la cultura participativa, para penetrar luego en los medios dominantes si las industrias mediáticas ven el modo de sacarles partido. El poder de los medios populares reside en su capacidad de diversificar; el poder de los medios masivos reside en su capacidad de amplificar. Por eso deberíamos ocuparnos del flujo entre ambos: la expansión del potencial de participación representa la mayor oportunidad para la diversidad cultural. Desaprovechemos el poder de los medios masivos y no nos quedará sino fragmentación cultural. La capacidad de participación no proviene de destruir la cultura comercial, sino de escribir sobre ella, modificarla, corregirla, expandirla, conferirle una mayor diversidad de perspectivas, y luego volver a ponerla en circulación, reintroduciéndola en los medios dominantes (...) el reto no estriba simplemente en la capacidad de leer y escribir, sino en la capacidad de participar en las deliberaciones sobre los temas y conocimientos relevantes, y sobre las formas de conocimiento que exigen autoridad y respeto. El ideal del ciudadano informado se desmorona, sencillamente porque el conocimiento desborda con creces a cualquier individuo. El ideal de la ciudadanía vigilante depende del desarrollo de nuevas destrezas cooperativas y de una nueva ética de la distribución del conocimiento compartido que nos permita deliberar juntos. (Jenkins, 2008: 255-256)

Documentales como *Invisibles*, *En el mundo a cada rato*, o *A través del Carmel* están impulsados por asociaciones y organizaciones no gubernamentales como *Médicos sin fronteras*, *Unicef* o la *fundación ADSIS* (y asociaciones como la *Asociación Vecinal Carmen Amunt*), respectivamente. En otros casos, son ciudadanos *anónimos*, con poca o

nula conexión con el ámbito de la comunicación profesional, los que se ponen al frente de proyectos independientes. En ambos casos, estamos hablando de ciudadanos que consiguen colar en la agenda informativa global temas de interés que quizá no hubieran tenido cabida de otro modo. Nos parece una manera significativa de aportar líneas de debate a la diversidad cultural, a generar conocimiento alternativo para sumarlo a la esfera pública, según el concepto de Habermas (1981) de *bien común*.

4.6. Documental, creatividad e información

Si desde no pocos sectores del ámbito informativo profesional se viene reclamando el ejercicio de una comunicación más constructiva, más participativa, más centrada en construir ciudadanía crítica y menos en lo conflictivo y en lo anecdótico, quizá el documental informativo sea una vía idónea (no la única, por supuesto) de seguir construyendo camino, de reforzar el tejido social, contribuyendo así con la función de servicio público y de interés general asignada a los medios de comunicación.

Los documentales informativos de creación, por tanto, responden a una serie de parámetros que podemos resumir en:

- Su creatividad se aplica a las formas, y no a la realidad sobre la que se informa. A través de dicha creatividad se contribuye, por un lado, a facilitar la comprensión del mensaje, y por otro, a despertar la emotividad en los discursos desde estrategias de seducción integradoras. El documental se reubica en la cultura del entretenimiento.
- A través de la creatividad y desde “el arte del buen contar”, los documentales ofrecen información valiosa para el público en diversos ámbitos vinculados sobre todo a lo social y a la educación permanente: ampliar conocimientos sobre disciplinas del saber, tomar autoconciencia como especie, analizar problemas sociales y ofrecer/valorar posibles soluciones, proponer miradas renovadoras sobre lo conocido, romper con estereotipos injustos, etc. Se amplían las perspectivas de conocimiento para generar un debate público más amplio, construido con *múltiples y relativas verdades* que se suman al bien común.
- Ofrecen conocimiento abierto, no clausurado, sobre la realidad, según los diversos puntos de vista de sus autores. Constituyen, en este sentido, un camino más (no el único) de ofrecer originalidad y profundización informativa en un panorama mediático saturado de información.
- No constituyen un fenómeno nuevo, pero sí renovado, en el que la creatividad aplicada a las formas se reinventa gracias a las posibilidades de las nuevas tecnologías y a los continuos y novedosos retos temáticos que ofrece la sociedad.
- Los autores mantienen un compromiso ético con la audiencia basado en la *responsabilidad*, y en algunas otras claves compartidas con el Periodismo: veracidad de datos, contraste y verificación de fuentes, estimulación del debate público y búsqueda de significantes sugerentes.

- Muchas de las aportaciones provienen directa o indirectamente de la propia ciudadanía, con lo que se activa, de algún modo, el tradicional reto de implicación y participación ciudadana que muchas corrientes de comunicación han defendido, entre ellas el Periodismo o la Media Literacy.

Notas al capítulo 4

⁵⁰ Baque, Dominique: *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au Documentaire*, París, Flammarion, 2004.)

⁵¹ En un artículo publicado en el diario El País (24/11/2004), la catedrática de Ética Adela Cortina ofrece una interesante definición de lo que implica el empoderamiento ciudadano desde una concepción ética de los medios de comunicación. Básicamente argumenta una concepción mediática que ubique en el centro de sus prácticas al ciudadano, no sólo como individuo al que proteger, sino también al que reforzar, al que enriquecer (al que empoderar, en la terminología que estamos utilizando), a través de las siguientes acciones:

- Generar una opinión pública madura y responsable
- Aumentar la libertad de los ciudadanos, al ampliar su información
- Ofrecer plataformas para la libre expresión de opiniones ciudadanas

Artículo recuperado de:

http://www.elpais.com/articulo/opinion/Ciudadania/mediatica/elpepiopi/20041124elpepiopi_5/Tes

⁵² La Ley General de Comunicación Audiovisual de 2010 (Ley 7/2010, de 31 de marzo, publicada en BOE núm. 79 de 1 de abril de 2010), que es norma básica para el sector público y para el privado de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual, establece para estos “ciertas obligaciones” que como “servicio de interés general” le son inherentes, entre las que podemos destacar las siguientes (se listan fragmentos literales de la ley):

- promover una sociedad más incluyente y equitativa y, específicamente en lo referente a la prevención y eliminación de discriminaciones de género.
- Garantizar el pluralismo (por su importancia para la opinión pública) y la protección de los derechos ciudadanos
- Garantizar la comunicación plural en lo cultural y lingüístico
- La adecuación de los contenidos al ordenamiento constitucional vigente.
- Protección de menores y personas con discapacidad
- etc.

En definitiva,

Velar por la difusión de contenidos que fomenten los valores constitucionales, la formación de opinión pública plural, la diversidad lingüística y cultural y la difusión del conocimiento y las artes, así como la atención a las minorías.

⁵³ Los propios autores matizan el término:

¿Información valiosa? ¿Cómo qué? El radio de acción es amplísimo, casi ilimitado. Algo divertido. Algo útil. Algo conmovedor. Algo que aclare una duda. Algo que nos haga pensar. Algo que le haga saber al lector que no está solo en el mundo. Algo relacionado con la política, a veces (41).

⁵⁴ Como el mismo Suárez explica (13), se refiere a *drama*, como Lavandier, en el sentido de « imitación artística de una acción humana. Una situación, real o ficticia, en la que un ser vivo intenta alcanzar un objetivo sin que el resultado sea evidente de antemano »

⁵⁵ Efectivamente, el entretenimiento y la espectacularidad, bien o mal entendidos, se han convertido en un recurso eficaz de supervivencia en un mercado actual saturado de información (Cebrián, 2004). Ante la multiplicidad de ofertas, casi siempre similares entre sí, la creatividad se pone al frente de los mensajes, también en los del campo informativo y/o periodístico. En España, podemos citar programas de televisión como *Caiga quien Caiga* (también explotado en otros países, como Argentina, del que es originario) o *El intermedio*, que buscan públicos jóvenes a través del humor; o *Callejeros*, que lo hace a través del dinamismo de la puesta en escena. Son tendencias que demuestran que lo informativo se va acercando cada vez más al entretenimiento, quizá consciente de que la audiencia hoy se rige por los patrones de la cultura del espectáculo, y que podrían clasificarse también bajo ese concepto amplio de *infoentretenimiento*.

José Alberto García (en su investigación *El infoentretenimiento en los informativos líderes de audiencia de la Unión Europea*) nos define *infoentretenimiento*, apoyándose en la acepción de *infotainment* de Bill Thomas, como “la tendencia de los medios a presentar la información como espectáculo, cuya función principal es la de servir de gancho para captar y mantener audiencia”. Y recurre igualmente a otro autor, Emili Prado, para definir *infoshow*: “El *Infoshow* subsume en sus fórmulas elementos de los géneros informativos, de los de ficción y de los de entretenimiento. Representa una nueva forma de presencia de la Información que se espectaculariza en sus formas y da cabida como protagonistas de las historias narradas a gente común, convirtiendo la televisión en el reino de «los cualquiera»

⁵⁶ Publicada en BOE núm. 147 de 20 de junio de 1997

⁵⁷ Suárez (2007, 37) también admite la inconsistencia del término, y, en cualquier caso, argumenta su desapego con el énfasis emocional en los discursos.

... la neutralidad –otro controvertido, concepto- no está reñida con la carga emocional o el énfasis. El centro neurálgico de la independencia –este concepto es más práctico y terrenal que el de neutralidad- radica en las políticas editoriales de los medios, y no irremediamente en la espectacularidad de las formas de exposición. Que el presentador destaque gestualmente el horror de un atentado terrorista, use un tono alegre ante el triunfo de la selección nacional de fútbol, o muestre preocupación con el rostro por el ritmo de la economía, no es sinónimo de manipulación, aunque sí de cierta implicación en el hecho. Esta actitud no es un pecado, por cuanto en radio y televisión es pertinente la participación del comunicador en el escenario de los hechos como baza de credibilidad y aperitivo del lenguaje y entorno audiovisuales.

⁵⁸ En palabras de Bazin, la experiencia de Marker, lejos de ser un pueril juego retórico, ejemplifica claramente la imposibilidad de ser neutral:

El montaje se hace oído al ojo. Debido a la falta de espacio, sólo daré un ejemplo de ello, por otra parte el más logrado. Chris Marker nos presenta un documento significativo y a la vez bastante neutro: una calle de Yakoutsk. Vemos pasar por ella un autocar y a unos obreros trabajando en la reparación de la calzada; por último un tipo de cara un tanto patibularia, en todo caso poco favorecido por la naturaleza, cruza por casualidad por delante de la cámara. Chris Marker decide entonces comentar estas imágenes, más bien anodinas, desde dos puntos de vista opuestos: primera el del simpatizante comunista, al término del cual es peatón desconocido aparece como un “pintoresco representante de las regiones boreales”, peatón que en la versión reaccionaria se transforma en “un inquietante asiático”.

Ya esta antítesis, por sí sola, puede considerarse un hallazgo brillante y digno de regocijo, aunque también pueda parecer una ocurrencia facilona: pero entonces el autor nos propone un tercer comentario, imparcial y minucioso, que describe objetivamente al pobre mongol como “un yakutio que padece de estrabismo”. En esta ocasión, estamos más allá de la astucia y la ironía, pues lo que Marker acaba de hacer es proporcionar una demostración implícita de que la objetividad es aún más falsa que los dos puntos de vista sectarios, es decir, que, al menos en lo que concierne a determinadas realidades, a imparcialidad, es una ilusión. La

operación a la que hemos asistido es precisamente dialéctica, pues ha consistido en emitir tres iluminaciones intelectuales distintas sobre una misma imagen y en recibir su eco. (André Bazin en *France-Observateur*, 30 de octubre de 1958, también incluido en *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague*, Cahiers du Cinéma, 1998)

⁵⁹ Los noticiarios que proliferaron con el propio nacimiento del cine fueron ya pioneros en estas prácticas de imposter la realidad con tal de satisfacer las demandas de reconstrucciones que el público pedía. Paz y Montero (2002:16) nos recuerdan que era una práctica habitual en algunas productoras:

Conviene recordar que la práctica de las reconstrucciones llegó a constituir una especialidad de la casa Pathé Asesinato del presidente Mac Kinley, Muerte del Papa, Affaire Steinheil, etc.. También los Lumiere produjeron en París una Toma de Pequín y los norteamericanos, que no pudieron enviar operadores a Sudáfrica por los altos costos que suponía, rodaron en New Jersey las batallas de la Guerra de los Bóers.

En cualquier caso, advierten también sobre la cuestión ética que se pone en juego con las reconstrucciones, sugiriendo un límite muy difuso con la falsificación directa (13):

Indudablemente las reconstrucciones no eran todas iguales de planteamiento. Unas respondían a un efectivo deseo de reconstrucción rigurosa en las que el único elemento de ficción –al menos intencional- era la sustitución de los verdaderos protagonistas por actores profesionales, aunque a veces no se advirtiera al público que se trataba de una reconstrucción y no de la realidad misma. Junto a ellas circularon también las falsificaciones en grado diverso: desde la invención de los acontecimientos mismos a la provocación de la noticia.

Sólo por citar un ejemplo de falsa reconstrucción más actual, recordamos aquí las fotos aparecidas en informativos de todo el mundo que mostraban el supuesto cadáver de Bin Laden, tras su localización y captura por el ejército estadounidense en 2011. El artículo *Un muerto de 'photoshop'* del periódico El mundo, explica bien el incidente:

Las primeras horas tras el anuncio de la muerte de Bin Laden, televisiones y sitios 'web' de todo el mundo extendieron la imagen del supuesto cadáver de Bin Laden.

A las ocho de la mañana, hora peninsular española, la fotografía de un hombre barbado y de rictus congelado en un posible gesto de dolor era dada por buena por los medios de todo el mundo.

La fuente era la televisión pakistaní 'Geo', que dijo que la imagen se la había facilitado el Ejército de su país. Tan sólo minutos más tarde comenzó a ser retirada de aquellos sitios que la habían publicado por las dudas que surgían acerca de su autenticidad.

En cuestión de dos horas, el engaño quedó al descubierto. El Photoshop fue utilizado esta vez para simular el cadáver del hombre más buscado del mundo.

La manipulación ha partido de una de las imágenes ya conocidas de Bin Laden, tomada en 1998. De ésta ha sido cogida la barba y los labios. La parte superior del rostro corresponde a una segunda imagen, tal como se muestra en la composición que acompaña a esta noticia (tercera por la izquierda).

Fotos e imágenes disponibles en http://www.elmundo.es/america/2011/05/02/estados_unidos/1304326652.html (último acceso: septiembre 2011)

⁶⁰ Weinrichter ofrece algún curioso ejemplo, de consecuencias muy significativas, de uso del fake:

En 1995 el realizador alemán Michael Born fue condenado a cuatro años de prisión por haber vendido dieciséis reportajes falsificados a diversas cadenas de televisión europeas. En 1998 Roger James y Marc de Beaufort produjeron "The Connection", un ejemplo de periodismo de investigación sobre la ruta de la droga que fue vendido a cadenas de catorce países, cosechando premios y audiencias millonarias, sólo para revelarse después que todo su contenido era una escenificada (es decir, falsa) reconstrucción-de-los-hechos. Estos renombrados escándalos no son un fenómeno aislado, ni mucho menos. En el veredicto que establece sobre el caso Born, el juez menciona que "la presión para lograr mejorar los ratings está llevando

a difuminar la frontera entre lo factual y lo ficticio. Y añade este comentario que parece de rango más bien crítico que jurídico: “En la disputa entre la verdad periodística y la excitación dramática, está ganando el drama” (2005: 66)

⁶¹ Joan Ferrés ha dedicado buena parte de su carrera investigadora (y lo sigue haciendo) a explorar cómo el cerebro asimila y procesa la información, pero desde una ruta que une comunicación y neurociencia.

Desde un punto de vista educativo, mediar en la era de las tecnologías comporta moverse hábilmente en la frontera entre la palabra y la imagen, entre el libro y el ordenador, entre la emoción y la reflexión, entre lo racional y lo intuitivo, entre lo analítico y lo sintético, entre lo lineal y lo global. Hoy sabemos que esto no sólo es posible, sino que es deseable. Debemos recurrir una vez más a los hallazgos de la neurociencia. Lo que sabemos por ella del cerebro humano nos lleva a la conclusión de que el progreso está en las sinapsis en las conexiones entre partes diversas y complementarias del cerebro humano. Incluso el módulo cerebral aparentemente más noble, el neocórtex, el cerebro racional, no puede rendir plenamente sin estar conectado con los módulos supuestamente inferiores (Ferrés, 2008: 78).

Aunque no es objetivo de esta tesis entrar en los ámbitos de la neurociencia, no queremos dejar de llamar la atención sobre las inmensas posibilidades que ofrece la indagación en estas áreas de conocimiento que vinculan las áreas de las ciencias sociales con las físicas, biológicas o incluso médicas. Estamos de acuerdo, en este sentido, con Ramón Reig, cuando afirma que esta metodología cruzada es idónea para afrontar los nuevos retos cognitivos en la actualidad.

El hombre biocultural. De la molécula a la civilización, he aquí, el título de un libro (Christen, 1989). *Amalur. Del átomo a la mente*, es el título de otro aún más cercano en el tiempo (Martínez; Arsuaga, 2003) y existen bastantes en esta línea. Ambos títulos definen la metodología que creo más adecuada para este momento de la Historia. A los tradicionales vectores históricos, culturales y psicológicos hay que añadir el físico molecular y el biogenético. El camino por recorrer es muy largo y no es reto para una sola persona, desde luego (Reig, 2010: 40).

⁶² Compartimos con Simone y Sartori cierta preocupación por la pérdida de hábitos tan saludables como el de la lectura, pero, lejos de sacar de ello lecturas catastrofistas, entendemos que resulta más productivo, tal como defiende Joan Ferrés, descubrir los factores de oportunidad que nos ofrecen estos nuevos emblemas del saber. Sólo confiando en las posibilidades de la imagen seremos capaces de emplearlas eficazmente en comunicación educativa y de servicio público. Por su interés, dejamos aquí constancia, no obstante, de las argumentaciones de Sartori (1997):

El hombre renuncia a la conquista de la visión alfabética en el momento en que, con el desmedido crecimiento de la información mediada por el oído y por la visión no-alfabética, ha tenido la impresión de disponer de fuentes de conocimiento igualmente ricas. Quizá ha renunciado así a una conquista evolutiva que había sido estimulada por la escritura, para dar un paso atrás. Es casi como si se dejase de lado la visión alfabética –un medium lleno de tensiones y “fatigas”– para volver a unos media más naturales, más primitivos, con menor grado de gobierno.

Quizá esto signifique que existe un jerarquía “natural” en el uso de las distintas vías de adquisición del conocimiento. El ejercicio de la visión alfabética no sólo es más avanzado, sino que también exige más esfuerzo y supone más cansancio respecto al del oído y al de la visión no-alfabética.

Que la lectura (en especial la lectura de libros) está en decadencia es una queja mundial por lo menos desde hace veinte años. Sobre este fenómeno se han realizado numerosos análisis desde distintos puntos de vista. En especial se ha subrayado que el libro ya no es el emblema del saber y del conocimiento, sino que su lugar ha sido ocupado por otros medios de comunicación, en especial por la televisión y el ordenador.

El principal adversario del libro y de la lectura parece ser precisamente la televisión, o más en general el vídeo. Giovanni Sartori, en su reciente libro (Sartori, 1998), ha llegado incluso a imaginar el nacimiento de un *homo videns*, típico de la época moderna, y ha sugerido que al aumento del consumo de televisión hay que atribuir un “empobrecimiento de la capacidad de entender”, dado que, a diferencia de la palabra escrita, la televisión “produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender”. Es decir, que el *homo sapiens* (*homo legens*) está al borde de ser suplantado por el *homo videns*, que no sería ya portador de pensamiento, sino de “post-pensamiento”.

⁶³ Extraído de Cortina, A. (2007, 10 agosto). Educar ciudadanos en la Sociedad de la Diversión. *El País*.

⁶⁴ Específicamente, la Educomunicación o Alfabetización mediática es una disciplina que defiende la integración de la enseñanza sobre y con los medios de comunicación en el currículo escolar. En su concepción más amplia, es una corriente que abarca todas las fases que integran una concepción educativa y social de los medios: desde los profesionales de la comunicación hasta los agentes educadores de cualquier institución o nivel, pasando por la ciudadanía que hace (y exige a sus autoridades) un uso responsable y crítico de los medios. Para Len Masterman (1993):

Una educación en medios implica todas las formas de estudiar, aprender y enseñar, en cualquier nivel y circunstancia, la historia, la creación, la utilización y la evaluación de los medios de comunicación. Implica también analizar el lugar que ocupan los medios de comunicación en la sociedad, el acceso a ellos, su repercusión social, las consecuencias de la comunicación mediatizada, la participación y la modificación que producen en el modo de percibir el mundo

⁶⁵ Gerardo Ojeda dirigió durante muchos años la ATEI (Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana). Posteriormente fue director técnico del CEMAV (Centro de Diseño y Producción de Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, España)

⁶⁶ Comunicación personal con Ojeda en las sesiones formativas del *Máster de televisión educativa*, celebrado en la Facultad de Ciencias de la información de la Universidad Complutense de Madrid, entre octubre-junio de 1999.

⁶⁷ Según Kantar Media (antes Sofres Audiencia de Medios), empresa de referencia en medición de audiencias en el mercado internacional, la muestra de hogares que cuentan en España con un audímetro es de 4.625 hogares (dato de mayo 2012).

Se trata de uno de los paneles más importantes de Europa en lo que a tamaño muestral se refiere. Estos aparatos controlan la actividad del televisor, vídeo u otras fuente de señal en el televisor (TDT, sintonizador de satélite, sintonizador de cable, etc.). (Más datos en <http://www.kantarmedia1.es/>)

⁶⁸ A finales de los años 1990 y principios de 2000, las plataformas españolas de televisión por satélite (Vía Digital y Canal Satélite Digital, así como la resultante de su fusión, Digital+) o por difusión digital terrestre (Quiero TV) desarrollaron aplicaciones interactivas punteras (concursos interactivos, retransmisiones deportivas con multicámaras a la carta e informaciones asociadas de metadatos, servicios de mensajería instantánea y/o chats asociados a emisiones, etc.) que no terminaron de cuajar entre el público, como bien demostraron las escasas suscripciones a dichos servicios o la posterior desaparición/reconversión de las propias plataformas. Posteriormente, tanto Digital +, como otras plataformas (Ono, Imagenio, etc.) mantienen algún servicio de televisión interactiva, pero muy residuales y simplificados respecto a aquellos experimentos pioneros (resumen elaborado a partir de informes de elaboración propia- inéditos- realizados para la empresa de investigación de medios Corporación Multimedia, entre 1999-2002)

⁶⁹ Entendemos por *Tercer Sector de la Comunicación* a aquellas organizaciones sin ánimo de lucro que incluyen de forma proactiva, en su habitual actividad para el desarrollo, la utilización de medios de comunicación. Estas sociedades se denominan *Tercer Sector* en tanto que se considera al Estado como Primer Sector y al mundo de la empresa mercantil como *Segundo Sector*.

CAPÍTULO 5. Fundamentación histórica del documental cinematográfico informativo

5.1. Introducción al capítulo 5

Una vez que el cine superó sus primeros balbuceos como atracción de ferias itinerantes, en las que su consumo era individual, el documental acudió a las salas con el propósito manifiesto de ofrecerle al público discursos sobre lo real. Los documentalistas interpretaban la realidad mostrando una incipiente voluntad creativa (Grierson acertó a definir el documental como “tratamiento creativo de la realidad”).

Desde entonces, estos discursos sobre lo real han proliferado a lo largo de la Historia del cine en múltiples direcciones. Las cámaras cinematográficas (y videográficas) se convirtieron en espejos del mundo en un intento de entender la Realidad (con mayúsculas). Ya fuera con intención de mostrar realidades lejanas y exóticas (*Nanook el esquimal*, Robert Flaherty, 1922), ya fuera con intención de mostrar realidades científicas (*The silent world*, Jacques-Yves Cousteau, 1956), ya fuera para mostrar realidades ocultas del presente (*Informe sobre el senador McCarthy*, Edward R. Murrow, 1954) o revisiones del pasado (*Noche y Niebla*, Alain Resnais, 1955), ya fuera para denunciar realidades sociales desfavorecidas (*High School*, Fred Wiseman, 1969), o conflictos laborales (*Harlan County USA*, Barbara Kopple, 1976), el documental acudió a las salas de cine para reflejar discursos diversos sobre realidades del ser humano.

Y nuevas visiones sobre lo real siguen dándose hoy, más de cien años después del nacimiento del cine. La globalización ha creado sus propios héroes (y antihéroes) del documental: Michael Moore, Alex Gibney, Morgan Spurlock... Y tampoco faltan en España las visiones documentales sobre la realidad: José Luis Guerín, Carles Bosch, Fernando León, Javier Corcuera, José Luis López Linares, Javier Rioyo, Christian Poveda... Autores que recurren a las salas de cine para reflejar realidades cuyos matices y entresijos escapan con frecuencia a los medios de comunicación de masas hegemónicos (televisión, realidad, prensa...).

Muchos de esos temas a los que el documental acude son de actualidad informativa. Hacemos en este capítulo un sucinto repaso histórico a los principales autores y tendencias del documental informativo, primero a nivel mundial y centrándonos posteriormente en España, y más en concreto, en la producción documental de la década 1990-2000, por lo que supone de contexto inmediato a la etapa que analizamos en esta tesis (2000-2010). Nos interesa especialmente dilucidar en qué medida las estrategias creativas fueron evolucionando en paralelo al desarrollo del género documental, por lo que nos detendremos sucintamente en aquellas obras cuyos aportes creativos consideramos relevantes.

Basamos este repaso histórico en los principales manuales de referencia (citados en el capítulo 2.1.) y, como es lógico, en el visionado y análisis de las principales obras de referencia.

5.2. Orígenes y desarrollo del documental informativo en el contexto mundial

5.2.1. Primera etapa: los noticiarios

La información se vincula al cine desde sus propios orígenes. Con su aparición, al cinematógrafo se le atribuye una confianza plena como dispositivo capaz de reflejar la realidad. La misma que hasta ese momento se le había atribuido a la fotografía. Desde ahí surge ya una vinculación inmediata entre imagen cinematográfica y realidad, que ya lleva implícita el atributo de la credibilidad.

Lo que reflejaban las imágenes de los films había ocurrido necesariamente: por eso se había captado. Se identificaba, en definitiva, el ojo humano con la cámara (Paz y Montero, 2002: 14)

Además, se comprobó en seguida, que, a diferencia de otras modalidades de transmisión informativa, el cine era capaz de llegar a cualquier segmento de población, fuera cual fuera su nivel sociocultural (y grado de alfabetización), aportando además un alto grado de emotividad.

Estos dos factores determinantes generan a su vez un público ávido de informaciones filmadas, cuyas expectativas alcanzarán su cenit en la aparición de los *noticiarios* cinematográficos. Paz y Montero (2002: 19) nos definen sus características:

- la regularidad en la proyección
- la articulación temática de cada uno, muy variada
- la duración aproximadamente igual de cada uno de los temas
- la presentación directa, sin interpretaciones, de los hechos.

Las primitivas *vistas* y las *actualidades* constituyen el embrión de los primeros noticiarios propiamente dichos, que surgen en la primera década del siglo XX, y que ya alcanzan cierta difusión de público y hasta estabilidad de mercado. Podemos citar las *Gaumont Actualités*, por ejemplo, o los noticiarios de Vertov (concebidos bajo su particular prisma de cine-verdad), en los que se alternaban los temas con evidente intención propagandística (en un mismo noticiario pueden incluirse temas que van desde las obras de allanamiento del firme de un aeropuerto en construcción hasta las eficaces atenciones recibidas por niños hambrientos en centros sanitarios, pasando por la glorificación de las maquinarias empleadas para el bien colectivo en las comunas campesinas⁷⁰). Con frecuencia, los temas se abrían en un noticiario para continuar desarrollándose en ediciones posteriores.

A nivel creativo, son piezas que hoy podríamos calificar de sobrias. Por un lado, el lenguaje cinematográfico aún no había despegado (los hallazgos de Porter, Griffith, Eisenstein, etc. son aún incipientes propuestas aisladas y apenas conocidas). Por otro, esta *presentación directa* a la que nos aluden Montero y Paz implicaba una vocación de estilos poco dados a la experimentación (la creatividad, por tanto, sólo podía concebirse como elección del encuadre, que por otro lado tendía a estandarizarse en el plano general, frontal a la escena). La austeridad estilística, en cualquier caso, se compensa con un montaje vivaz que, sumado a la retórica de los intertítulos, ofrecen un conjunto no exento de ímpetu.

La Primera Guerra Mundial supondrá la “institucionalización” de la propaganda, por la que los gobiernos de ambos bandos extienden sus redes de influencia sobre los noticiarios. Ahora más que nunca, los aparatos de Estado entienden la importancia del cine para llegar e influir a un público masivo, en el que abundan los analfabetos. La llegada del sonido, a finales de los años 20⁷¹, supone un gran salto de calidad, pues permite la incorporación de narradores y hasta la aparición de salas específicas para exhibición de noticiarios (*Cineacs*). La casa Pathé llega incluso a enlatar noticiarios aptos para consumo doméstico (con el proyector *Pathé Baby*).

La posguerra y la llegada de la II Guerra Mundial vuelven a marcar unas reglas de juego marcadas por la propaganda directa y/o la censura de contenidos, según los casos (países más o menos totalitarios).

A las tareas propagandísticas de la guerra, le siguió una nueva reestructuración mundial en las que las grandes productoras occidentales, que dominaban la industria cinematográfica y realizaban periódicos cinematográficos por prestigio o para llevar a cabo una publicidad indirecta propia, se impusieron en el mundo, controlando todos los estadios de la explotación: Fox Movietone, Wamer-Pathé. Paramount News, MGM. News of the Day, en Estados Unidos; British Movietone News, Gaumont British News. Universal News y Pathé News en Gran Bretaña, y Pathé Journal y Gaumont Actualités e Francia. (Paz y Montero, 2002: 23)

El declive y posterior desaparición de los noticiarios cinematográficos se produce a mediados de siglo con la llegada de la televisión.

5.2.2. Pioneros del documental

La noticia directa y no interpretativa propia de los noticiarios fílmicos va dejando paso a una información concebida en un sentido más amplio. Pronto descubrieron los pioneros del cine que el nuevo invento podía sumarse, como un dispositivo más, a la reflexión sobre la propia esencia del hombre. Como nos apunta Margarita Ledo (2005:9), los problemas tradicionales del ser humano se plantean ahora desde un nuevo ámbito discursivo: el cinematográfico, y más concretamente, el documental. La fe sin precedentes en el artilugio como soporte de verdades y la emoción que suscitan sus imágenes lo convierten en un auténtico catalizador de pensamiento humano.

Entramos en un periodo de confianza abismal en el progreso científico-técnico como liberador, cuya expresión artística se identifica con la aplicación a un tipo de obra, el filme, pensada para un sujeto colectivo que, sin más, se denominará público y que va a connotar una fase expansiva del sentido de ciudadanía (Ledo, 2005: 19)

Así, surgen movimientos basados en una confianza sin límites en la cámara para recoger información y transformarla mediante tratamientos fílmicos (como el montaje) en discursos auténticos sobre lo real, como el cine-ojo de Vertov y su cine-verdad. El propio autor defendía sus tesis ante las posturas incrédulas que les cuestionaban sus *modus operandi*.

Los noticiarios están hechos de trozos de vida organizados en un tema, y no al contrario. Eso significa igualmente que el *Kino-Pravda* no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal como es* y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones. Así pues, en definitiva, eso es nuestra cualidad y no nuestro defecto (Romaguera y Alsina, 1998: 48).

Vertov dirigió ***El hombre de la cámara*** (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) un documental que constituye un auténtico cántico épico a las posibilidades del cinematógrafo y a la labor del cineasta para registrar e interpretar la realidad. La película, que alberga montajes aceleradísimos (en una época en la que los planos se cortaban y empalmaban a base de tijera y adhesivo), recrea con fervor las virtudes de la máquina, del progreso entendido en clave de dinamismo (con frecuencia de velocidad) laboral y social.

Prolifera en estos orígenes del cine, igualmente, una tendencia que convierte a la cámara en una especie de turista exploradora que trae a las grandes ciudades lo más exótico del planeta. Las llamadas *tomas de nativos*⁷², muy impactantes y atractivas para un público prácticamente virgen de culturas foráneas, se combinan con documentales más elaborados. Flaherty surge entonces como figura de referencia, y su ***Nanook, el esquimal*** (*Nanook of the north*, 1922) abre un camino fundamental en la historia del documental. Para mostrar la vida de su protagonista, Flaherty recurre a esquemas dramáticos, contando la historia en una línea de progresión emocional apenas transitada hasta entonces por el género, y no duda en recrear ciertas situaciones para conseguir que la cámara y el montaje insuflaran ritmo cinematográfico a las mismas. El protagonista del film, Nanook, al más puro estilo de los héroes de ficción, se enfrenta al entorno (antagonista) en su afán de conseguir comida y abrigo diarios (objetivo). Para luchar contra el clima y el terreno hostil (conflicto), Nanook no tiene más ayuda que la de su familia y, sobre todo, la de sus perros (ayudantes del protagonista). Este tratamiento creativo de la realidad (en este caso, la vida esquimal) supone un gran hito en el desarrollo de estrategias formales aplicadas al documental.

Pero es Grierson y el resto de autores de la escuela británica quienes mejor ejemplifican la tendencia social del documental, tal y como la venimos entendiendo en esta investigación. Como explica Barnouw (1996: 77), Grierson encuentra en el cine de lo real potencialidades para guiar al espectador en la comprensión de problemas sociales que escapaban a su resolución, por haberse vuelto extremadamente complejos. Esta tendencia educativa y social (incluso propagandística, como el mismo Grierson admitía) centrada en el “drama de lo cotidiano”, se quiso contraponer, de hecho, al turismo exótico de Flaherty, al que Grierson reprochaba su escapismo. Paul Rotha, otro de los impulsores del documental británico, apelaba igualmente a la toma de conciencia de sus ciudadanos para superar los problemas que le rodean.

Creo que es evidente que con el film documental de tesis desembocamos en un campo de percepción más amplio que el del film descriptivo, pues la propaganda exige unas exposiciones persuasivas y unas implicaciones susceptibles de penetrar profundamente en el campo de la experiencia moderna (...) Somos capaces de imaginar cómo pueden ser analizados y disecados los sentimientos fundamentales del ser humano para obedecer a una multitud de intenciones. El inmenso campo de los medios de argumentación

aportados por la técnica del film convierte al documental en un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar, a su vez, en unas conclusiones más precisas (Romaguera y Alsina, 1998: 148).

En su libro *Documentary Film*, Rotha aporta relevantes reflexiones teóricas sobre el documental, como lo aquí expuesto. *Análisis, pensamiento, comprensión amplia de los problemas*, etc., son términos y expresiones que ilustran lo principal de su teoría. Cebrián ha aportado algunas claves más sobre el legado del documentalista británico:

Rotha se centra en el documental de tesis porque á través de él penetra en la realidad de manera más amplia que mediante los cines de argumento o descriptivos. El documental incide en la realidad del presente. No debe buscar conclusiones. Debe limitarse a presentar la realidad tal como se presenta, siguiendo la corriente de Vertov. La indagación en el pasado histórico debe hacerse sólo en cuanto tiene continuidad e influencia en el presente. El objetivo del documental será buscar las técnicas de persuasión posible para que los espectadores tomen conciencia de los problemas que les rodean. (Cebrián, 1988: 548)

Respecto a las estrategias formales, aunque Grierson invitaba a huir del esteticismo, sus documentales no renuncian a ofrecer ciertos tratamientos creativos muy interesantes. ***A la deriva*** (*Drifters*, John Grierson, 1929), presenta su argumento, como ya hizo Flaherty en ***Nanook, el esquimal***, en línea temporal cronológica: unos marineros zarpan del puerto en busca de pesca. Su frágil embarcación debe enfrentarse a los avatares del mar abierto, pero el esfuerzo colectivo de la tripulación conseguirá doblegar vientos y mareas para conseguir arribar de vuelta, con la carga de pescado, al mercado de subasta. En esta sencilla trama de cine (aún mudo), no faltan los tratamientos estilísticos intencionados: estructuración modular del guión en cuatro bloques, travellings descriptivos o de seguimiento (realizados casi siempre desde las propias embarcaciones), y, sobre todo, montajes alternados que muestran la bravura del mar en contraste con la fragilidad de los marineros, en una cadencia de imágenes que se acelera en los momentos más complicados de la acción. La abundancia de planos detalle de la maquinaria del barco de vapor contribuye puntualmente a intensificar la emotividad de la partida, al tiempo que alimenta la idea de confianza en el progreso técnico para superar barreras. En ***A la deriva*** Rotha intenta demostrar que cada trabajador es importante en la tarea común del progreso social. De hecho, uno de sus grandes aciertos es la de haber sabido convertir a los trabajadores en protagonistas colectivos (no son héroes individuales, por tanto) de la acción. Algo que en paralelo estaban ya realizando Eisenstein y otros directores soviéticos en su cine de ficción revolucionario (***La huelga***, por ejemplo, de 1925). Eran momentos de gran confianza en el trabajador para liderar los cambios sociales. Grierson, cuya producción fílmica fue relativamente escasa, es sin embargo una figura de referencia en el documental por su condición de epítome de las grandes corrientes preocupadas por el hombre como ser social surgidas hasta el momento:

Drifters (***A la deriva***) describe la campaña de pesca del arenque al bou. Filmada en planos breves, asocia en una misma presencia los gestos de los pescadores, los movimientos de

las máquinas y el vuelo de los pájaros. La vida laboriosa y las evoluciones de la naturaleza participan de una misma energía, la de la producción gris de las riquezas —económicas y morales— de un país en horas bajas de reconocimiento (y en horas bajas como Imperio). Reconocemos aquí una doble herencia, explícitamente asumida no sin críticas por Grierson en numerosos textos: de Vertov, por la lección de montaje; de Flaherty, por el sentimiento poético del mundo; y de los dos juntos, por la atención prestada a los hombres. (Breschand, 2004: 19)

Otros trabajos de la escuela documentalista inglesa apuestan más por la opción de la denuncia, más o menos velada, de los abusos de poder. En ***Coal Face*** (Alberto Cavalcanti, 1935), por ejemplo, se describen las duras condiciones laborales de los obreros del carbón. Después de aportar imágenes y datos muy esclarecedores (“cada día de trabajo mueren 4 mineros y más de 450 resultan heridos o mutilados”), el documental termina con una sentencia hecha de indudable impacto: “la minería de carbón es la principal industria de Gran Bretaña”. ***Coal Face*** utiliza ya en su banda de audio un narrador en off que va hilando un discurso adornado con otros sonidos *diegéticos*, aunque no registrados de forma síncrona a la imagen, sino incorporados posteriormente (silbidos, cánticos mineros, y hasta algún diálogo “doblado” sin mucho afán de sincronizar texto en labios de los personajes: “hoy la mina hierve, Leo”). En ***Problemas domésticos*** (*Housing problems*, Arthur Elton y Edgar Anstey, 1935) se denuncia el problema de los tugurios e infraviviendas cuyo especial interés radica en ceder todo el protagonismo a los testimonios de sus habitantes, en una proliferación de entrevistas a cámara que siembran el germen de las futuras “encuestas televisivas y *cinema-verité*” (Gubern, 1989: 247).

Basil Wright fue, por su parte, el documentalista británico que más concesiones realizó al esteticismo lírico, como demostró en ***Song of Ceylon*** (1935), un collage visual de corte propagandístico respecto a la ocupación colonial británica, que justifica en aras de un supuesto progreso económico y técnico. En ***Correo nocturno*** (*Night mail*, 1936), hace un uso espectacular de la banda sonora, integrando en ella de forma brillante los diálogos, la poesía de Wystan Hugh Auden que salpica el off y los ruidos de locomotoras, silbatos, voces de jefes de estación, sirenas, obras, y demás sonidos *diegéticos* (con los que se componen auténticos ritmos musicales⁷³).

Encabezados por Grierson, los documentalistas británicos consiguen afianzar la producción documental y ubicarla para siempre en el panorama fílmico. Si bien no logran para sus trabajos una distribución comercial al modo del cine de ficción (se limitan casi siempre a colegios o fábricas) sí que al menos aseguran cierta continuidad y supervivencia industrial al implicar a los organismos oficiales (el *Empire Marketing Board* o la *General Post Office*).

En EEUU prolifera en los años 30 y 40 el documental radical y de compromiso político. La *Film and Photo League* produjo películas y noticiarios que servían, por un lado, para contrarrestar la visión negativa que la Unión Soviética tenía en Estados Unidos, y para llamar a la acción, por otro, en la lucha contra el hambre, la pobreza, la violación de derechos civiles, etc. ***Marcha Nacional del Hambre*** (*National Hunger March*, Leo Seltzer, 1932), ***The Scottsboro Boys*** (Leo Hurwitz, 1934) son algunos ejemplos. Pero la preocupación por ir más allá en el aspecto divulgativo de los documentales de denuncia llevó a estos realizadores a autoexigirse un

mayor y mejor tratamiento de los temas, intensificando los recursos expresivos y buscando fórmulas de identificación con los personajes que consiguieran implicar de lleno al espectador. Surgen así productoras como *Frontier Films*, con componentes como Leo Hurwitz, Pare Lorentz, Paul Strand o Jay Leyda, cuyo cine se centra en denunciar las condiciones laborales de pescadores y campesinos, o en destapar los abusos raciales, pero siempre aterrizando los temas en consecuencias concretas para personas de a pie. Nacen aquí, pues, nuevos e importantes pasos en el largo camino que el documental informativo ha recorrido hasta hoy, tanto en los contenidos como en los aspectos creativos.

Hurwitz e Ivens estaban manifestando de manera delicada que no bastaba ser un buen revolucionario para hacer un buen cine radical; antes había que saber hacer buen cine (...) el nuevo cine documental –más rico en recursos expresivos y con mayor capacidad de llegar a la gente- había de ser más profundo, por lo menos en dos sentidos. El primero en cuanto a su capacidad de análisis político y social: no bastaba con mostrar los problemas, con dejar testimonios de las luchas y de las situaciones de opresión en las que estaban sumidas las clases trabajadoras. Para eso estaban los noticiarios de los trabajadores. El documental debía dar un paso más y explicar los motivos –según los principios del análisis social marxista- de esas situaciones. El segundo sentido de esta profundización se refería específicamente al lenguaje cinematográfico empleado. En este caso era Ivens el gran defensor de aplicar lo que después llamó el principio de personalización: introducir en las películas caracteres identificables por el público que concretaran los problemas que se planteaban. En definitiva, ligar los análisis de las grandes cuestiones sociales y políticas a situaciones concretas: un hombre, una familia, un pueblo..., algo que permita desenvolverse al cine en su tiempo narrativo específico: el presente. Aquí la reconstrucción, el montaje, el argumento y el guión eran un requerimiento bien preciso, aunque estuvieran sometidos a las necesidades que impone el documental al depender de material filmado y archivo (Paz y Montero, 2002: 176).

Este modus operandi fue el que aplicaron Leo Hurwitz y Paul Strand en *Native Land* (1942), un documental claramente político en el que se llama a la acción al pueblo norteamericano, concretamente a luchar por sus derechos fundamentales. El film está repleto de dramatizaciones con actores profesionales, en las que, desde un estilo puramente fílmico, se recrean acontecimientos reales: asesinatos y torturas de sindicalistas, principalmente, a manos del *gangsterismo* empresarial o del Ku Kux Klan. El metraje se completa con fragmentos montados con imágenes de archivo (desde movilizaciones obreras hasta estatuas emblemáticas de la nación americana, pasando por imágenes de una naturaleza épica) en los que un narrador en off activa un discurso tan patriótico como social. Absolutamente retórico y persuasivo, entra de lleno en la propaganda de unos valores que los autores entienden como esencialmente americanos, y que entienden que hay que proteger de los “enemigos internos”: “un trabajo, un hogar, alimentación, sanidad, el derecho a la negociación colectiva, a vivir sin ser amenazado por nadie, a vivir como hombres libres”.

El holandés Joris Ivens desarrolló también en el entorno de la *Frontier Films* su cine más comprometido con lo social (posterior a sus cine-poemas *El puente- De Brug*, 1928-, y *Lluvia - Regen*, 1929-), con documentales como *Borinage* (1934) co-dirigida clandestinamente con Henri Stork, un trabajo decididamente activista en defensa de los mineros holandeses, o *Tierra*

de España (*Spanish Earth*, 1937). Filmado en España, y narrado por Hemingway, en él pudo aplicar Ivens algunas de las prácticas expresivas que venían reclamando desde Frontier Films, y creó dramatizaciones e hilos argumentales que sirvieran para comprobar cómo la guerra civil española repercutía en personas de carne y hueso (la carta del soldado Julián anunciando su llegada al pueblo, la búsqueda de agua por los vecinos de Fuentidueña del Tajo, etc.)

Tierra de España es una película de vocación política que entra ya de lleno en la contrapropaganda, y es que, como ocurriera con los noticiarios, el documental tampoco escapa a la tentación del uso propagandístico del cine, y cae en ello de forma abrumadora durante los dos conflictos bélicos mundiales, así como en las posguerras posteriores. Es un momento clave en la historia de la información audiovisual, pues con más fuerza que nunca cristaliza la idea de que la opinión pública es maleable a través de los medios de comunicación⁷⁴. Hasta entonces, los conflictos éticos entre responsabilidad de los medios y propaganda no estaban ni siquiera tomados en consideración. Como nos recuerda Barnouw, cineastas como Vertov, por ejemplo, cuyos noticiarios y documentales hemos citado en este capítulo, se consideraban comunicadores de hechos reales por encima de cualquier otra consideración:

La obra de Dziga Vertov y la de aquellos influidos por él sirvió incuestionablemente de propaganda para el gobierno soviético a principios y mediados de la década de 1920. Sin embargo, Vertov no se consideraba un propagandista; creía que era un reportero y que su misión consistía en encontrar y comunicar hechos reales. En la primera época de Vertov a nadie se le ocurría todavía que pudiera haber un conflicto real-o conflicto potencial- entre las obligaciones de un periodista y las exigencias doctrinarias. Pero ese dichoso momento pasó rápidamente. (Barnouw, 1996: 66)

Entre otros ejemplos ilustrativos de documental propagandístico, podemos citar la serie de documentales **Por qué luchamos** (*Why we fight*, 1942-1945) desarrollados por el Gobierno de Estados Unidos para mentalizar tanto a las tropas como a la sociedad civil de la conveniencia de intervenir en la II Guerra Mundial. Los siete capítulos de la serie fueron encargados a varios directores (aunque mayoritariamente a Frank Capra⁷⁵). Los documentales se presentan a sí mismos con el propósito de ofrecer *información* de hechos verdaderos (en los créditos de entrada del primer capítulo puede leerse: *The purpose of these films is to give factual information as to the causes, the events leading up to our entry into the war and the principles for which we are fighting*). En cualquier caso, y tal como sostiene Barnouw (1996: 45), esta vocación factual no duda en hacer uso de imágenes de procedencias diversas, no siempre relacionadas con el hecho narrado (se llegan a incluir en estos documentales fragmentos de películas de ficción de Selznick o de Griffith). Al estar implicado en la producción de los documentales, Frank Capra, un director de ficción muy experimentado, puede entenderse con facilidad que las estrategias creativas son efectivas en su intento de convencer al espectador de una idea muy concreta, aunque suficientemente inteligentes como para mantener cierta apariencia de objetividad documental. A un montaje grandilocuente, salpicado de músicas épicas y de efectos de sonido espectaculares (explosiones, deflagraciones, disparos...) se le suma una voz en off que tiende a ofrecer la interpretación "correcta" del *por qué luchamos*. En lo visual, el contraste entre imágenes, los grafismos animados (mapas) o los efectos sutiles (un

tanque enemigo que, mediante un encadenado, aparece pisando los cadáveres de soldados en el suelo) hacen el resto.

En otros casos la propaganda no entra por lo espectacular de un montaje recargado de efectos. Por ejemplo, ***Escuchad a Gran Bretaña*** (*Listen to Britain*, Humphrey Jennings, 1942), ofrece un estilo austero y peculiar, muy propio del director, en el que las llamadas a la guerra no pasan por recrearse en el victimismo o en incitaciones al odio al enemigo (ni siquiera recurre a narrador en off), sino en el refuerzo de los valores humanos en general, que se presentan como propios de la cultura británica. Por deducción, el enemigo queda retratado como bárbaro e incivilizado.

En la Unión Soviética tampoco faltan ejemplos de cine documental puesto al servicio de la guerra: ***Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú*** (*Razгром Nemetzkikh voisk pod Moskvoy*, Leonid Varlamov e Ilya Kopalin, 1942), o ***Victoria en Ucrania*** (*Pobeda na Provoberezhnoi Ukraine*, Alexander Dovjenko, 1945) son dos de sus muestras más representativas.

Unos años antes, en 1935, la documentalista Leni Riefenstahl había dirigido, bajo encargo de Hitler, ***El triunfo de la voluntad*** (*Triumph des Willens*), que hoy sigue considerándose como el gran paradigma del cine propagandístico. Supone un auténtico ejercicio de creatividad documental puesta al servicio de la causa nazi. Riefenstahl realiza un montaje espectacular, con encuadres muy llamativos y movimientos de cámara bien ejecutados (los travellings sobre tropas en formación, por ejemplo), que, sumados a los planos generales de las multitudes y de los primeros planos de los líderes nazis termina por componer un auténtico retablo del liderazgo político totalitarista. Hitler es inteligentemente realizado mediante el montaje a la calidad de líder firme, decidido y autoritario, incluso atractivo (junto a sus tomas se incluyen, en los momentos iniciales, primeros planos de mujeres sonriendo y hasta sacando la lengua). El tratamiento de la banda sonora es igualmente grandioso. Sin narración en off, de la que la directora no era partidaria, el peso recae sobre los discursos épicos de Hitler y sus compañeros de partido, que se puntúan convenientemente con las ovaciones de las multitudes congregadas a sus pies⁷⁶.

Pero durante este período de guerras se desarrolló igualmente otro tipo de documental creativo y vinculado a lo social que indagó en otras estrategias formales, no tan apegadas al documental canónico de voz en off con imágenes ilustrativas. Se trata precisamente de documentalistas casi siempre desencantados con el devenir bélico en Europa, con los abusos coloniales, con la escalada de los fascismos y con las desigualdades sociales. Jean Vigo, que había proclamado en 1931 la marcha hacia “un cine social” (Ledo, 2005: 34), ofrece una visión decadente de la sociedad burguesa en ***A propósito de Niza*** (*A propos de Nice*, 1930), estableciendo una lectura irónica sobre las distinciones de clase y el reparto injusto de la riqueza. El film, que contiene movimientos de cámara muy llamativos, planos ralentizados y encuadres espectaculares (angulaciones forzadas y planos nadir), termina con una serie de planos de obreros y de chimeneas de fábrica a pleno rendimiento, en una suerte de llamada a la movilización del mundo obrero para la construcción de un nuevo escenario social.

Otra de las principales aportaciones de esta época viene de la mano de la soviética Esfir Shub, que impulsó el cine de compilación de material de archivo (noticiarios, imágenes de colecciones privadas -como las del zar-, cinematecas extranjeras...). Esfir Shub postulaba la reconstrucción fiel de los hechos que investigaba, aunque finalmente latiera en sus trabajos una lectura marxista de los mismos. Entre sus principales trabajos destaca la trilogía sobre la historia de Rusia, compuesta por **La caída de los Romanov** (*Padenie dinastii Romanovykh*, 1927), **La gran ruta** (*Velikj Put*, 1927), **La Rusia de Nicolás II y Tolstoi** (*Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi*, 1928), y todas ellas elaboradas exclusivamente con imágenes de archivo y con intertítulos. También montó un documental sobre la guerra civil española: **España** (*Ispaniya*, 1939), éste ya con banda sonora. Entre investigadores y profesionales, Shub es considerada “la primera persona que comenzó a pensar en el cine como archivo, como memoria” (José Luis Guerín en Monterde, 2007: 132). Su influencia es muy notable, por tanto, al abrir el campo del cine de archivo que reconstruye o reinterpreta hechos históricos (a este tema le dedicamos un capítulo entero en la segunda parte de la tesis).

Por último, no podemos dejar de citar las aportaciones creativas de las vanguardias artísticas, tanto por la originalidad de mirada como por la intensificación estilística en los recursos formales. Las primeras décadas del siglo XX albergaron el trabajo de creadores como Richter, Ruttmann, Moholy Nagy, Paul Strand, etc. que ofrecen visiones muy poéticas, combinando lo bello con lo inquietante, de su realidad circundante. Frecuentemente fijaban estas miradas en las grandes ciudades, símbolos por entonces de la modernidad y del progreso, aplicando sobre ellas miradas fílmicas formalmente innovadoras. Son las famosas *sinfonías urbanas*. **Berlín, sinfonía de una ciudad** (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927), por ejemplo, ilustra (sin locución⁷⁷ ni apenas intertítulos) mediante un atrevido montaje estructurado en cinco actos, el transcurrir de una jornada en la ciudad alemana, dando cabida a la puesta en marcha de los transportes, la apertura y cierre de los comercios, el movimiento de transeúntes en horas punta, el relax vespertino de los ciudadanos en los cafés, la vida nocturna de la ciudad, etc. En definitiva, Ruttmann ofrece una lectura creativa del devenir humano en el entorno urbano, aportando sutiles matices de mirada a través de sus encuadres y de las variaciones aplicadas a la cadencia del montaje. No hay protagonistas concretos, sino que las individualidades se diluyen en la masa, principalmente obrera, que transita por las calles de Berlín, y donde las máquinas (coches, trenes, tranvías, fábricas industriales...) cobran un protagonismo especial (como emblema del futuro y de la reconstrucción de una Alemania en plena posguerra). Algo similar ofrece Paul Strand en **Manhatta** (*Manhatta*, 1921), documental en el que las imágenes y los intertítulos parecen rendirse a la espectacularidad de los rascacielos, a la maquinaria grandiosa de las obras urbanas, a la actividad de la bahía... Como en **Berlín...**, en ocasiones lo colosal deja paso a lo sublime, como ocurre en ese final poético de imágenes de atardecer a la que acompañan unos versos de Walt Whitman: “Nubes magníficas del atardecer, empapadme con vuestro esplendor tanto a mí como a las generaciones venideras tras de mí”⁷⁸. Son artistas de vanguardia que encuentran en el cine la fusión perfecta entre la plasticidad de la pintura y el dinamismo cinético de la fotografía en movimiento. Una relación artística que debía ponerse al servicio del nuevo hombre (un hombre total, racional, afectivo y sensorial), tal como recoge Moholy Nagy en su libro *Pintura, fotografía, cine*. Este artista húngaro también ofreció su homenaje a las ciudades a modo de sinfonía visual (**Marseille Vieux Port**, 1929), trabajos que alternó con otros documentales más

sociales, como ***Berliner Stilleben*** (1926), donde los mendigos y los niños sin techo conviven entre gatos en los bajos fondos de Berlín.

En definitiva, en la primera década del siglo XX se consolida la inclusión de temas informativos en el documental, desarrollándose una importante tendencia que arraiga en una concepción educativa y social del cine apoyada en diferentes estrategias creativas y estilísticas. Lo más importante, es una tendencia que vincula ética y estética, pero una estética más fílmica que nunca, autónoma, liberada suficientemente en su lenguaje propio como para no depender de lo literario.

El quicio que vincula y separa dos películas, *Berlin, die Symphonie einer Grobtadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927) y *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), ejemplifica paradigmáticamente la manera en que la exploración por la vanguardia de las capacidades expresivas y formales propias del cinematógrafo frente a otras artes, de un lenguaje autónomo liberado de la tiranía de la literatura, sufría un proceso de decantación marcado por el compromiso socio-político y la revelación de las potencialidades discursivas, interpretativas, del montaje de los documentos arrancados por la cámara, por sorpresa, a la vida (Palacio, 2005: 190).

Por tanto, si las grandes guerras han reclamado un uso propagandístico del documental, la época también ha sabido dar acogida a cineastas preocupados por una ciudadanía más cultivada y más crítica respecto al poder. Fueron los años de los grandes conflictos bélicos, pero también los de las vanguardias artísticas, en los que el creador no sólo habla en abstracto de los problemas de su tiempo, sino que se involucra como sujeto que enuncia desde su propia experiencia de la realidad. En palabras de Margarita Ledo, “como constructores del público y lo público; un nuevo concepto de representación de la realidad a través de lo más subjetivo en el deseo de objetividad”.

La Nueva Objetividad, empezar a olvidar los conflictos íntimos y abrir los ojos al infierno de la propia época, como reclamará Franz Roh, hacen del artista-cineasta un organizador y conducen la vanguardia estética hacia la cuestión ética, hacia la intervención concreta, ya sea como parte de la sociedad nueva (primera década del cine soviético, con Esfir Shub y Dziga Vertov como nuestras referencias), como pieza de la cadena de montaje de un nuevo sistema (Carlos Velo y el documental republicano), como programa de institucionalización de la izquierda (Grierson y compañía), como cine de clase (Jean Vigo) o como gran confrontación en el interior de una sociedad (*Native Land*, Paul Strand, 1942) (...) Desde los ejemplos más visibles destacamos como espacio común del pensamiento documental de los treinta el respeto por el medio, el respeto por el autor, el respeto por el material, el respeto por el espectador y, sobremanera, la búsqueda de la transformación de la cultura visual como conquista de la modernidad. (Ledo, 2005: 28-29)

5.2.3. *Verité* y cine directo. Innovaciones técnicas para nuevos estilos documentales.

Como avanzamos en el capítulo 2, algunos factores técnicos van a permitir el desarrollo de nuevos estilos documentales. Entre otros avances, podemos citar: la llegada de las cámaras cinematográficas más ligeras, las mejoras en el registro de sonido⁷⁹, el surgimiento del vídeo y la aparición de cintas magnetofónicas de grabación de imagen y audio.

Ya se ha hecho mención a la vinculación estrecha que existe entre creatividad e innovación técnica audiovisual. Si los nuevos desarrollos de captura y registro fílmico y videográfico amplían el abanico posibilidades a partir de la década de 1950, el desarrollo del vídeo digital y de las aplicaciones informáticas lo hará igualmente hacia finales de 1990 y, aún con mayor ímpetu, a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI. Es la fértil correspondencia que se ha establecido siempre entre tecnología y creatividad, productiva en todos los campos del audiovisual. También en el documental, que, frente a los desarrollos expresivos del cine de ficción, más evasivos o tendentes al entretenimiento, optó por aplicar los suyos a las nuevas inquietudes sociales. Como nos recuerda Roman Gubern en su *Historia del cine*, creatividad, documental y sociedad han ido permanentemente cogidos de la mano.

Es sabido que los utillajes, por sí mismos, no pueden hacer una revolución, pero pueden ayudar a adquirir nuevas percepciones, a difundir conocimientos, determinar estilos y modificar conciencias. Es desde esta perspectiva que deben juzgarse las mutaciones y progresos de la toma de vistas y del registro de sonido, inscribiéndolos en la dicotomía entre cine de dominación frente a cine de liberación o, si se quiere, entre cine de reflexión y cine de evasión. El cine no ha podido permanecer ajeno a los grandes conflictos que hoy conmueven al planeta y si en los días de Lumiere se limitó a ser un mero reflejo y espejo de la realidad que bullía en torno suyo, hoy tiende, en cambio, a ser partícipe y agente activo en los cambios históricos que protagoniza la humanidad (Gubern, 1986: 449)

Hacia finales de los años 50 surgen en Gran Bretaña una serie de directores vinculados a un movimiento denominado “Free Cinema”, liderado por Lindsay Anderson y Karel Reisz. Aunque finalmente derivarían su producción hacia el cine de ficción, coquetearon con el documental en experiencias muy interesantes. ***Momma Don’t allow*** (Karel Reisz y Tony Richardson, 1956), es un curioso cortometraje en el que la banda sonora se libera de diálogos para dar paso a la música de jazz típica de los club juveniles londinenses. La imagen, por su parte, se centra en los bailes de chicos y chicas sobre la pista. Su principal interés radica en que el documental pretende contrarrestar la imagen criminal que la prensa ofrecía entonces de la juventud, y termina convirtiéndose en una especie de canto a su espíritu libre. La ciudadanía anónima se ubica, como ya sucediera a principio de siglo, en el centro de las miradas de los documentalistas británicos. En ***Every day except Christmas*** (Lindsay Anderson, 1957) se ofrece la rutina diaria de un mercado, con vocación de dar protagonismo a sus trabajadores, a los que *afectuosamente* se dedica el documental desde los créditos de inicio (“a Alice, a George, a Bill, a Sid, a Alan, a George, a Derek, a Bill y a todos los demás”). El montaje, guiado por un narrador en off, se ajusta a los diferentes momentos de bullicio y calma en los puestos de venta, y cede mucho protagonismo a la banda sonora, que recoge todos los sonidos diegéticos propios de un mercado (camiones de carga y descarga, aperturas de cerrojos y verjas, voces de tenderos, silbidos casuales, fragmentos de conversaciones, etc.) y los no tan propios, como es, por ejemplo, el sonido de las radios que acompaña a los camioneros en sus trayectos (al inicio puede escucharse el himno *God save the Queen* sonando en la radio de uno de los camiones transportistas durante su trayecto nocturno). Todo ello al servicio de la narración de lo cotidiano.

Esta tendencia social del cine documental británico, que ubica al ciudadano anónimo en el centro del tablero, se combina con experimentos algo más ensayísticos en el resto de Europa⁸⁰. La actualidad conecta con presente y pasado para ofrecer discursos que apelan al espectador a pensar a fondo sobre diferentes temas, planteados casi siempre desde la búsqueda de lo esencial del ser humano. En Francia, Alain Resnais, en **Noche y niebla** (*Nuit et Brouillard*, 1955), ofrece una reflexión profunda, planteada desde la voz en off, sobre los campos de exterminio nazi, con imágenes de archivo muy crudas que, alternadas con otras (más amables) en color, terminan por brindar una conexión con el presente, apelando al espectador a preguntarse por las responsabilidades propias, e invitando finalmente a no olvidar ciertos episodios históricos para que la Humanidad no cometa los mismos errores. Alain Resnais compartió sus primeras obras con Chris Marker, conocido por sus documentales ensayísticos. Además de en **Noche y Niebla** (en la que Marker firma como ayudante de dirección), colaboran en la obra **Les status meurent aussi** (1953), en las que denuncian las actitudes etnocentristas de las políticas colonialistas. Marker intensificaría posteriormente sus reflexiones ensayísticas, abordando temas muy variados vinculados a la cultura, a la memoria y a su representación. En sus reflexiones epistolares tienen cabida desde el diario de viaje etnográfico que se cuestiona sobre pasado y presente (**Lettre de Sibérie**, 1952) hasta las tribulaciones sobre el animismo japonés o la hipocresía eclesiástica (**Sans Soleil**, 1982).

Georges Franju, también en Francia, realizó documentales muy analíticos, no exentos de dureza, sobre la realidad. Su película **La sangre de las bestias** (*Le sang des betes*, 1949) debe mucho a las técnicas de inspiración surrealistas, pero su montaje alternado entre la poesía nostálgica, casi idílica, de las afueras de París, y la crudísima crueldad de un matadero vecino se abre a múltiples lecturas sociales (la difícil conciliación entre hombre civilizado y hombre salvaje, el contraste entre lo bello y lo oscuro, el conflicto ético que obliga a poner distancia entre conciencia y actos...). Sin olvidar que de fondo laten aún las consecuencias “del demonio caníbal de la guerra”, y que bajo el aparente distanciamiento sencillo “late un horror sin nombre” (Breschand, 2004: 48-49). Dos voces en off, una masculina y otra femenina, conducen el metraje manteniendo cierta distancia con lo narrado, sin evidenciar juicios, cediendo toda la carga crítica a un montaje de imágenes de explícita severidad. Estas múltiples lecturas pueden aplicarse también a su documental **Hotel des Invalides** (1952), cuyo juego retórico invita a leer el film tanto en clave patriótica (exaltación heroica de la guerra) como en clave antibelicista.

El discurso sutil de este film suntuoso que es *Hotel des Invalides* se desarrolla en el seno de una ambigüedad fundamental: puede ser bien una diatriba contra la guerra, bien, a un nivel mucho más ingenuo pero perfectamente coherente y para muchos perfectamente “natural”, como un film “patriotero”. (¡recordemos que fue encargado y distribuido por el Ministerio del Ejército!). La panorámica que nos muestra la constelación de medallas sobre el pecho de un “herido de guerra” y luego... el horror de su desfiguración, es evidentemente un elemento “de discurso”, reversible, así como el hallazgo de las palabras del himno guerrero que aparecen en subtítulos bajo feroces pinturas de matanza militar; por último, qué más ambivalente que ese último plano de los infantes que se alejan alegremente bajo un cielo espléndidamente tormentoso. (Burch, 1986: 165)

Algo más adelante, Marcel Ophuls realiza ***La tristeza y la piedad*** (*Le chagrin et la pitié*, 1969), un auténtico repaso, de archivo y entrevistas actuales, sobre otro episodio histórico. En este caso, se trata de una revisión dolorosa, por lo que tiene de examen de conciencia, del colaboracionismo francés con la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial.

Otra figura fundamental irrumpe en Francia en los años 60: Jean Rouch. Antropólogo visual, encuentra en el cine, y en el documental, una herramienta indispensable para las ciencias sociales, y una vía idónea para dar a conocer la existencia de muchas comunidades marginadas en la globalidad mundial. Es, además, de los primeros cineastas en advertir de la importancia del registro audiovisual como archivo de memoria para el futuro, reclamando una suerte de “urgencia de realizar documentales hoy, para el público de mañana” (Gaspar: 2006: 96).

Rouch sostuvo siempre que la cámara tendría que ser reconocida como una insustituible herramienta para la investigación en ciencias sociales, y consideraba que el cine era un prominente instrumento para la comunicación científica. (...) La cámara cinematográfica y otros instrumentos modernos de registro, a los ojos de Rouch, resultan igualmente irremplazables como medios de difusión. (...) la imagen audiovisual actúa también como un poderoso instrumento de conocimiento de lo individual, afirmando particularismos y reivindicando el valor de la existencia singular (Gaspar: 2006: 96)

Rouch, que dedicó buena parte de su trabajo a registrar comunidades africanas bajo regímenes colonialistas, defendía la técnica de retroalimentación o feedback, consistente en comentar con los propios individuos protagonistas el material filmado. De esta forma, no sólo conseguía mejorar el trabajo (incluso volviendo a grabar material nuevo), sino provocar en ellos una reflexión sobre su propia existencia, algo que Rouch consideraba muy positivo. Finalmente, la obra de Rouch aporta otras cuestiones claves para el devenir del documental, al defender los usos creativos:

Pero la obra de Jean Rouch, además de sus contenidos de conocimiento, tiene una innegable fuerza estética. Reunió en su obra el rigor del científico con la imaginación del artista, la fuerza de la lógica con la fuerza de la estética. La imaginación, para él, es un ingrediente sustancial del conocimiento, y también la construcción artística sin la cual, en materia humana, no puede lograrse el verdadero saber (Gaspar: 2006: 98).

Crónica de un verano (Edgar Morin y Jean Rouch, 1961), ya comentada en el capítulo 2, es el mejor ejemplo del *cinema-verité* francés, y constituye una peculiar manera de acercarse al ciudadano y de convertirlo en protagonista. Si el documentalismo británico (también el norteamericano) lo hizo para elevar desde él denuncias sociales, la aproximación de Rouch y Morin mantiene aquí ciertos aspectos más vinculados a lo antropológico (Gubern, 1989: 423). Se trata de ahondar en las cuestiones más íntimas y sustanciales del ser humano: la búsqueda de felicidad, el malestar generado por la dependencia del dinero, los anhelos humanos por

construir el destino propio, etc. Supone un hito fundamental por incluir en los debates públicos informativos factores personales y emocionales, tradicionalmente minimizados, para ascender desde ellos a los aspectos sociopolíticos⁸¹. Es la línea de otros trabajos anteriores de Jean Rouch, como *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958) donde unos inmigrantes nigerianos en Costa de Marfil, a los que Rouch había documentado durante seis meses, se quejan de su amarga suerte, reflejando su realidad individual, y, por extensión, también la social (“ser pobres es una mierda, no tenemos dinero ni para pagarnos una prostituta”, dice uno de sus protagonistas, “para mí no hay nada nuevo, no hay nada maravilloso, para mí, la vida siempre es triste”). La revelación de lo social a través de sus protagonistas individuales y anónimos supone una práctica muy fértil para el documental, y muy significativa desde la elaboración del discurso, tal como reconocen numerosos autores. Según Barnouw (1996: 206), Reisz y sus compañeros admitían que, más allá de centrarse en los problemas sociales en sí, les interesaba “cómo los vivía el pueblo”, y aplicando el foco de atención a aquellos “más vulnerables a las presiones sociales”.

El “cine directo” había sido posible por obra de los avances registrados en los equipos que facilitaban las tomas móviles en lugares y la sincronización del sonido. Los equipos ayudaron a los documentalistas a abrir nuevos mundos; y aquí hay que tener en cuenta la comunicación espontánea. Al principio los documentalistas se habían concentrado en figuras famosas, pero luego el foco se desplazó hacia la gente humilde, filmada en situaciones de estrés. Ese material podía ser revelador, al reflejar las presiones de la sociedad sobre el individuo (Barnouw, 1996: 217)

De hecho, este nuevo auge técnico recuerda mucho al fervor generado entre los documentalistas primigenios que, allá en los orígenes del cine supieron conectar los avances de la tecnología con el desarrollo humano. El cineasta Jonas Mekas, en 1962, lanza su pequeña proclama a la técnica en su columna de prensa de *The Village Voice*:

Todavía hay gente que no cree que existan ni el nuevo cine ni el hombre nuevo. Se vuelven gagá con la nueva ola, pero no ven una revolución mucho más profunda que está ocurriendo aquí mismo, no oyen las voces de un nuevo lenguaje cinematográfico desarrollado por experimentalistas y documentalistas en Nueva York, Boulder, San Francisco (...) El cambio empezó con *In the Street*, con James Agee, con Sydney Meyers, con Morris Engel, con Stanley Brahage. Pero tuvo que esperar hasta unos años más tarde, hasta que la tecnología se pusiera a la par del temperamento del hombre nuevo, hasta la llegada de Ricky Leacock, Don Pennebaker, de un número de jóvenes documentalistas de televisión (los hermanos Al y David Maysles y Nicholas Webster, entre ellos), de las cámaras sincrónicas (cit. en Ortega: 2004: 169).

En EEUU (también en Canadá⁸²) hubo más representantes del cine-directo que en Europa, desde donde se había promovido (recordemos el *Free Cinema* británico o los documentalistas franceses del *verité*⁸³). En los años 60 y 70, ya con la televisión en plena efervescencia, surgen figuras como Wiseman, Leacock, Drew, Pennebaker, los hermanos Maysles... Estos últimos presentan *Salesman* (1968), documental en el que acompañan a cuatro vendedores de biblias de puerta en puerta, recogiendo con la cámara sus vicisitudes para ser atendidos. La dureza, perseverancia y hasta humillaciones del *door to door* de estos vendedores apenas contrastan

con puntuales instantes de alegría que expresan en los pocos momentos de descanso en su hotel. En cualquier caso, la cámara de los directores entra, nunca mejor dicho, *hasta la cocina* de multitud de hogares estadounidenses, reflejando el pulso establecido entre la oferta de biblias de los vendedores y la resistencia de las familias, para las que una biblia ilustrada es un lujo inasumible. *Salesman* abre profundas reflexiones sobre los estilos de vida que genera una sociedad capitalista, en la que todo puede venderse y donde los productores de mercancías necesitan buscar y crear consumidores, independientemente de sus necesidades o capacidad adquisitiva. A nivel formal, confirma el poder de la cámara como auténtico filón para que salga a relucir en las escenas el carácter y motivaciones de los protagonistas (de hecho, no pocos documentales del *direct cinema* serán calificados por algunos sectores de la crítica como demasiado próximos al *voyeurismo*). Leacock, por su parte, desarrolla las posibilidades de este cine observacional, asentando sus documentales en discursos en los que reduce al máximo el protagonismo de la voz en off, cuyo uso deplora. Se muestra partidario de dejar espacio a los espectadores para que sean ellos los que extraigan conclusiones ante lo visto. Explotó todas estas estrategias, junto a Drew, Albert Maysles y Pennebaker en *Primary*⁸⁴, en un documental que sigue la campaña política de los senadores John F. Kennedy y Hubert Humphrey. Como indica Barnouw (1996: 210), “ninguna película anterior había captado tan intensamente la euforia, el sudor y los trabajos de una campaña política”. La cámara se convierte en un ojo privilegiado que sigue muy de cerca a los dos candidatos a la presidencia del partido demócrata estadounidense, hasta el punto en que les muestra en todo tipo de actos públicos (mítines, entrevistas, captación de votos...) y hasta en los de relativa intimidad (descanso en la habitación del hotel). A nivel narrativo, la cámara se libera de formalidades, y los encuadres, reencuadres, enfoques y desenfoques, contraluces, etc., se suceden sin solución de continuidad, en un estilo retórico novedoso que sólo podía desarrollarse gracias a las nuevas cámaras (ligeras, cómodas, capaces de registrar sonido sincrónico...). En *Primary* se pone en práctica este nuevo estilo, que responde a unas coordenadas trazadas por Leacock, y en especial por Drew, cuyas intenciones pasaban por “la renovación del periodismo audiovisual”:

Ciertamente en *Primary* se ponían en ejercicio los principios de lo que Leacock denominaría un “cine no controlado” frente a ese control y dependencia de la escritura que habla planeado sobre el cine desde la llegada del sonoro. Hoy, nos decía Leacock, comenzaba a cumplirse aquel sueño de Tolstoi de un cine ajeno a las historias inventadas en el que el cineasta fuera un observador y, quizás, un agente capaz de capturar la esencia de lo que ocurre a su alrededor participando en él, seleccionando y ordenando, pero nunca controlando el evento. O, en términos periodísticos, de lo que podrían denominarse los “tres mandamientos” de Robert Drew: “*Estoy decidido a estar allí cuando la noticia se produce. Estoy decidido a intervenir lo menos posible. Y estoy decidido a no distorsionar la situación*”. Esto no habría sido posible sin la revolución tecnológica que permitía al cineasta inmiscuirse en lo real sin apenas ser percibido y registrando simultáneamente imagen y sonido, lo que hacía innecesaria la narración, para que por primera vez los acontecimientos capturados se contaran por sí mismos (Ortega, 2004: 178).

Otra de las prácticas formales de este cine directo consistió en filmar acontecimientos que ubicaran a los personajes en situaciones de tensión, de las que provocan expectativas en el espectador. Se pretende no aburrir, pero no tanto con intención de forzar tramas al estilo

narrativo de la ficción clásica, sino, como defendía Drew, para que los protagonistas mostraran su propia forma de pensar y actuar.

Otro autor fundamental es Fred Wiseman, que centró su obra en retratar, a menudo denunciando sus malas condiciones, muchas de las instituciones consideradas sagradas en una sociedad: escuelas (*High School*, 1969), justicia (*Juvenile Court*, 1973), policía (*Law and order*, 1969), hospitales (*Hospital*, 1970), ejército (*Basic Training*, 1971). Su filmografía puede entenderse como la lucha del individuo para sobrevivir a las instituciones sociales más o menos coercitivas. *Titicut follies* (1967), que denuncia malas prácticas y vejaciones en un hospital psiquiátrico de Massachussets, llegó a estar prohibido durante 20 años. Su obra ha continuado centrada en aquellos aspectos que, por incómodos, las sociedades desarrolladas suelen retirar de la agenda mediática cotidiana. *Near Death* (1989) contiene 6 horas de grabación sobre la gestión médica, administrativa, ética, religiosa, etc. de la muerte en los hospitales (concretamente, en el *Beth Israel* de Boston). En *Public Housing* (1997) aplica su mirada a las precarias condiciones de vida de una barriada de viviendas sociales en Chicago. En *Domestic Violence* (2002) se aproxima a la gestión que policía y centros de acogida realizan sobre los casos de violencia doméstica (principalmente de género). El cine de Wiseman es especialmente interesante por sus estructuras narrativas, cuya complejidad le distancia en cierta forma del cine directo practicado por los hermanos Maysles, por Pennebaker, por Drew o por Leacock. Si, como hemos visto, estos apostaban por centrarse en protagonistas a los que les ocurrían conflictos, aplicando así cierta convencionalidad heredada de la ficción clásica (aunque no siempre lo admitieran), Wiseman construye sus relatos sin hilo narrativo claro. Sus documentales se asientan sobre una especie de estructura modular sin más conexión que el tema central, lo que exige del espectador un esfuerzo llamativo para dotar de sentido a lo que ve, y para extraer de todo ello una idea de fondo.

Ese análisis pasa por un paciente trabajo: el cineasta rueda durante unos dos meses en 16 mm. descubriendo cada una de las piezas del puzle en el día a día, y luego monta durante un año las aproximadamente sesenta horas de material acumulado. (Breschand, 2004: 42)

Este peculiar estilo le concedió el beneficio de la crítica, que había sido especialmente dura con otros cineastas del directo.

Algunos verán en él un ejemplar para reflexión desde la izquierda sobre los usos políticos de la narrativa, el documental y la estructura cinematográfica. En esta estela, sus films comenzarán a analizarse en el marco del análisis de estrategias auto-reflexivas sobre las convenciones de la representación cinematográfica rompiendo con la generación de un espectador clásico, que realmente prolongaban y radicalizaban hasta sus máximas consecuencias la impronta del primer directo (Ortega, 2004: 198)

El cine directo norteamericano aplicado a las problemática social alcanza su epítome con Wiseman, ya que es el autor que más sabe desprenderse de los ámbitos privados para interrogarse sobre los espacios e instituciones públicos. Y lo hace precisamente desde una reconocida subjetividad. No necesariamente tomando partido en lo que retrata o proponiendo soluciones, pero sí admitiendo que la película final es una manifestación necesariamente personal que surge de la experiencia vivida durante la documentación del tema y la grabación

de las imágenes. Se distancia así del pretendido distanciamiento antiartístico del que otros cineastas del directo (Drew, hermanos Maysles, Pennebaker...) hacían gala (combinado, en una suerte de paradoja, con otras declaraciones en las que sí aceptaban cierta implicación⁸⁵).

Pero en cualquier caso la representación de la vida privada en las películas del directo abre un prolífico debate sobre la legitimidad del documental para violar la intimidad personal, y, por extensión, sobre la pertinencia de considerar verdaderas situaciones que se veían alteradas por la presencia de la cámara. Son cuestiones cuyos ecos aún no se han apagado.

Por el camino se han tanteado otras posibilidades temáticas, como las experiencias vinculadas a los documentales musicales y de conciertos. ***What's Happening! The Beatles in the USA*** (Albert y David Maysles, 1964), ***Woodstock*** (Michael Wadleigh, 1970) o ***Don't look back*** (Donn Alan Pennebaker, 1967) son ejemplos ilustrativos de esta tendencia. La celebración y el sentimiento festivo de la música son la línea común de estos documentales, pero también hay cabida para las reflexiones más graves y serias. En ***Gimme Shelter*** (Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970), que documenta la gira de los Rolling Stones en Estados Unidos en 1969, la cámara parece negarse a glorificar a los miembros de la banda, según la costumbre al uso, para centrarse en lo que ocurre entre el público: drogas, desencuentros, y peleas. Una riña final, de consecuencias mortales, se convierte en una especie de anticlímax que anula cualquier atisbo de entender la película desde un espíritu festivo.

5.2.4. El documental en el torbellino norteamericano de los 60 y 70: Vietnam, conflictos raciales, contracultura,... El documental como contrapoder.

La deriva hacia temas considerados ligeros, como los musicales, fue poniendo punto final a las principales aportaciones de los cineastas del directo. Como ya hemos comentado, muchos profesionales e investigadores les achacan que hicieran *mutis* (Domínguez, 2004: 223) justo cuando la realidad norteamericana bullía en conflictos cruciales: asesinato de Kennedy, un furor ciudadano, especialmente juvenil (también *hippie*) sacudía el país, con reivindicaciones y disturbios raciales (asesinatos de Malcolm X o de Martin Luther King), con manifestaciones en las universidades en defensa de los derechos civiles, todo ello proyectado sobre el telón de fondo de la guerra de Vietnam⁸⁶. Así que serán otros los cineastas que se pongan al frente de la experimentación documental para dar fe de esta nueva realidad: el llamado cine de guerrilla.

Irrumpieron entonces organizaciones como la SDS, *Students for a Democratic Society*, *The Black Panthers* o, ya en un extremo más radical y terrorista, *The Weather Underground*. Nace una cultura a la contra (*counterculture*) que demanda una urgente transformación de la conciencia social y política del país. En este contexto se desarrolló un tipo de documental de guerrilla que supuso la subversión absoluta de los principios e intereses de la corriente documental que había surgido con fuerza al principio de la década, el *direct cinema* (...). Dicho de otro modo, si el viaje hacia la verdad, hacia la realidad objetiva, que propone y promete el *direct cinema* exige del director su empequeñecimiento hasta alcanzar el tamaño de una mosca en una pared, evitando toda intervención en la situación que rueda, y renegando como de la peste de la ordenación del metraje en el montaje por motivos de conveniencia, el documental de guerrilla

desarrollará, de forma más o menos caótica, un programa de construcción de la verdad a través de la manipulación explícita e ilimitada de las imágenes y del sonido, dando lugar al documental como arma de protesta, lucha y reivindicación social. Es decir, si el direct cinema susurraba educadamente al oído del *filmmaker* “be a fly”, el documental de guerrilla gritaba con furia “be a Caterpillar”, por utilizar el nombre con el que se conocían los Bulldozers usados por el Ejército de Estados Unidos para abrir carreteras en la selva y arrasar endebles poblados vietnamitas (Domínguez, 2008)

Según Manuel Palacio (2005), el documental de guerrilla encuentra una de sus bases inspiradoras en el libro *Guerrilla Televisión*, de Michael Shamberg, creador también de *Top Value Television* (TVTV). Son las consecuencias de la popularización de la televisión y del descubrimiento del vídeo. Los noticiarios cinematográficos siguen en caída libre⁸⁷ y el emergente activismo social se vuelca en estos nuevos formatos electrónicos. Se experimenta con los contenidos y con el lenguaje audiovisual, forzando los límites. Se transita incluso por territorios subversivos (el centro de experimentación TvLab de la PBS realiza entrevistas al grupo ilegal *Black Panthers*). Una vez más, no se buscará sólo la denuncia informativa de los abusos y desvíos del poder, sino el hacerlo desde la prosperidad creativa que estos nuevos lenguajes (videográfico y televisivo) ofrecen. Surgen entonces tendencias como el Nuevo Periodismo o el Periodismo gonzo de Hunter Stockton, géneros periodísticos en los que se busca “construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción” (Palacio, 2005: 177). De esas nuevas formas de hacer periodismo derivan unas prácticas que el documental adoptará para distanciarse precisamente de la televisión. Se trata de llegar allí donde no llegan las cadenas televisivas, como plantean, por ejemplo, los miembros de TVTV, en el artículo titulado *The World’s Largest TV Studio* en *Radical Software* en 1972 (cit. en Palacio, 2005: 177):

Nuestra cinta versará sobre la manera en que nosotros vemos la Convención. Una visión estética de momentos que también son cubiertos por cadenas televisivas pero que se desprecupan de su importancia: por ejemplo lo que ocurre detrás del escenario, los actos en el exterior del palacio de exposiciones, las fiestas nocturnas, etc. Todo eso resulta mejor que las entrevistas convencionales. La idea es hacerse amigos de algunos delegados de la Convención para de esta manera tener acceso a cosas que no pueden cubrir los reportajes de las cadenas nacionales; específicamente podemos estar en la hora de cenar, en las habitaciones, en los hoteles, etc. También necesitamos documentar la presencia de los medios (Miami es de hecho el plató más grande del mundo). Eso se puede hacer mostrando a los equipos televisivos y a los periodistas trabajando. No hay que hacer una cinta en la que se hable mucho sino recoger los comportamientos espontáneos que siempre surgen. Queremos captar en primera persona todo aquello que pueda hacer el portapak y que no se planteen en la Televisión.

*Documentar la presencia de los medios*⁸⁸ empieza a ser una preocupación recurrente entre los documentalistas. Se suma, como venimos observando, a las propias preocupaciones metodológicas de Rouch y el resto de directores de *verité* o del cine directo. ***Primary; Crisis, behind a presidential commitment*** (Robert Drew y Don Allan Pennebaker, 1963); ***Happy Mother’s Day*** (Richard Leacock y Joyce Chopra, 1963) o ***Don’t look back*** (Don Allan Pennebaker, 1967) ya mostraban la trastienda de los medios de comunicación, intentando cuestionar el

periodismo tradicional. En resumen, empieza a detectarse estas alturas de siglo una preocupación latente por la forma en que el ser humano consume los medios de comunicación y por cómo estos influyen en la configuración de la realidad que los espectadores construyen a partir de sus mensajes. Se establece aquí el germen de una tendencia aún muy transitada, como veremos, de cuestionar la validez de los medios (también del documental) para ofrecer discursos válidos sobre el mundo. Ello conduce, entre otras estrategias, a incluir en los propios documentales elementos metadiscursivos que tienden a cuestionar (cuando no a romper directamente) la correspondencia entre documental y mundo histórico representado.

Ante la poderosa maquinaria propagandística de Estado para justificar la presencia en Vietnam (como ***Why Viet-nam***, auspiciada por el Departamento de Defensa de EEUU, de 1965), surgen películas documentales como ***Time of the Locust*** (Peter Gressner, 1966), que ofrece el contraplan perfecto a las versiones oficiales sobre la guerra transmitidas por la Agencia de Información norteamericana (*United States information Agency*).

Apoyado en un discurso oficial de Lyndon B. Johnson, justificando la guerra de Vietnam, ***Time of the Locust*** utiliza el contrapunto de la imagen para que sus palabras heroicas queden retratadas como un discurso fascista de llamada a la destrucción. Mientras oímos lo más épico de su discurso ("cada noche, antes de apagar las luces para dormir, me hago esta pregunta: ¿he hecho todo lo que podía hacer para unir este país? ¿He hecho todo lo que podía para ayudar a conseguir la unidad del mundo, para intentar llevar la paz y la esperanza a todos los pueblos de la tierra?"), podemos ver imágenes dantescas de bombardeos, niños heridos, llorando, cráteres, hombres y mujeres vietnamitas rezando, soldados en lucha... Por otro lado, mientras las cadenas televisivas se negaban (en un acuerdo tácito con el mando militar estadounidense) a mostrar imágenes de cadáveres (especialmente norteamericanos), ***Time of the locust*** ofrece un auténtico catálogo de imágenes espeluznantes de ajusticiamientos y humillaciones que, más allá de su intrínseco horror, no dejan en buen lugar al ejército americano.

Time of the locust es un buen ejemplo de montaje puesto al servicio, sin tapujos, de una idea central propagandística (concretamente, en este caso, contrapropagandística). Representa el documental abiertamente activista. El principal colectivo del documental de guerrilla, *Newsreel*, nace con esa vocación, y de hecho sus componentes intentan ir más allá de la simple exhibición de sus documentales. Son partidarios de que sean proyectados en sesiones programadas con diseño previo, seguidos de debates o charlas, en actos siempre dirigidos por miembros del colectivo. No esconden sus cartas, como queda patente en estos fragmentos extraídos de las columnas de prensa de Jonas Mekas en el *Village Voice* (años 1966 y 1968):

...y ahora quiero decirles lo que me inquieta. Es lo siguiente: hay tantas cosas ocurriendo a nuestro alrededor, desde los guetos de Las Angeles hasta los turbios extramuros de Chicago, a lo largo del país, en Vietnam hasta en nuestra propia ciudad; cosas pequeñas y cosas importantes, cosas desagradables, como los ojos devorados por la polución, saltando de sus órbitas y rodando por el arroyo; cosas como los soldados muriendo como moscas con la sonrisa en los labios, felices y en la gloria. Cosas como éstas. ¡Y no vemos nada en nuestras películas! Y no me refiero a nuestros poetas: nuestros poetas cinematográficos han hecho los más bellos poemas del mundo. Estoy hablando de los noticiarios (newsreel), de los documentales y de los comentarios de la vida real (...) ¿Por

qué debemos dejar todo el reportaje a la prensa y a la televisión? Son buena gente, pero están interesados en ganarse la vida, en el dinero, en muchas cosas buenas, pero no en ver las cosas. Sabemos que no podemos ver las cosas como son, pero al menos podemos acercarnos a ellas de manera que lleguemos a sentir el calor de su presencia o el frío de la muerte. ¡Inundemos la *Cinemateque* con noticiarios, noticiarios caseros, no los noticiarios de los hermanos *Pathé* ni los reportajes de *Walter Cronkite*!

El Newsreel es un servicio radical de noticias cuyo propósito es el de ofrecer una alternativa al limitado y prejuiciado servicio de noticias que nos brinda la televisión. Las noticias que juzgamos significativas –todo acontecimiento que sugiere los cambios y las nuevas definiciones que tienen lugar hoy en América o que acentúa la necesidad de dichos cambios- han sido constantemente reprimidas y combatidas por los medios de información; por lo tanto, hemos creado una organización para satisfacer las necesidades de aquellos que quieren conocer las noticias relevantes a su propia actividad y a sus ideas (...) Los films hechos por Newsreel no son films para ver una vez y olvidarlos. Una vez que sale una copia, se convierte en una herramienta para ser utilizada por los demás en su propio trabajo, para servir como base a su propia definición y análisis de la sociedad. Parte de nuestras funciones, por lo tanto, es facilitar información sobre cómo proyectar películas en lugares que no se han destinado como auditorios, sobre las paredes de los edificios, etc. Esperamos que quienes reciban nuestros films los enseñen también a otros grupos locales, creando de esta manera una extensa red de distribución (cit. en Domínguez, 2004: 227-229)

Otro autor del colectivo, Robert Kramer, lo expresa aún con más vehemencia, en una declaración de intenciones que recuerda a las defendidas décadas atrás por autores como Eisenstein, que aplicaba a su cine de ficción su particular teoría del *cine-puño* para sacudir las conciencias adormecidas de sus espectadores.

Queremos hacer films que desconcierten, que sacudan las suposiciones de la gente, que amenacen, que no se vendan fácilmente, que con un poco de suerte (un ideal imposible) exploten como granadas en la cara de la gente, o abran las mentes como un buen abrelatas (cit. en Domínguez, 2004: 224)

Se establece, por tanto, un período en el que se prueban las posibilidades del documental como herramienta de agitación, de denuncia, y también de educación.

Y mientras los documentalistas norteamericanos de la guerrilla cartografiaban los hechos más relevantes de la sociedad, otros directores, como Emile de Antonio deciden aplicar un punto de vista más penetrante, el que se ubica precisamente en las razones profundas que motivan o justifican los comportamientos humanos. Encabeza de este modo una tendencia de documental político (la que se conoce como Nuevo Documental de los 70), que prolonga una línea ya abierta por los directores del *Newsreel*, y que conecta también, en palabras de Ortega (2004: 202), con “la tradición americana del documental político iniciada en la década de los años 30 por las Photo and Film Leagues y por productoras como Frontiers Films, con Paul Strand y Leo Hurtwitz a la cabeza”.

En lo formal, sus autores se distancian del cine directo, apostando por el mestizaje de materiales y posibilidades creativas:

Combinan la inmediatez y la euforia de las imágenes del combate, el montaje y la reapropiación de materiales. Muy variados usos de la voice-over, la música y otros efectos sonoros, y la entrevista fortalecida en su dimensión político-social en el cinéma-vérité europeo (Ortega, 2004: 203)

En cualquier caso, esta heterogeneidad de estilos realimenta un debate tradicional entre contenidos y forma que la práctica documental aún no ha abandonado. La tensión se establece entre los autores que abogan por autoexigirse unos estándares de nivel formal y estético suficientemente aceptables en cuanto a calidad fílmica, y aquellos otros para los que este factor es secundario, y aceptan, por tanto, resultados cuestionables en su aspecto formal siempre que los contenidos sean relevantes.

Este asunto se observa en una buena parte del cine político de izquierdas en los Estados Unidos. Tanto la *Film and Photo League* como *Newsreel*, unos treinta años después, se dividieron en torno a la cuestión de si sus miembros se debían principalmente a las causas políticas que filmaban o al acto de filmar causas políticas. Esta última postura se tildó de oportunismo y la primera de izquierdismo aficionado. Algunos individuos llegaron a la conclusión de que un partido político podía aportar el ímpetu y la dirección para la tarea cinematográfica mientras que otros arguyeron que las cuestiones formales y estéticas vitales para el éxito político sólo podían proceder de un compromiso permanente y profesional con la realización cinematográfica. En el frente más amplio de una política de representación progresista, la aparición de la crítica postestructural del realismo en la década de los setenta decantó la balanza en favor de la innovación estética y formal, pero este debate sigue abierto como una de las cuestiones más problemáticas en la práctica del cine documental (Nichols, 1997: 355)

Así, encontramos, entre la propia obra de De Antonio, desde documentales sin comentario en off, como *Point of order* (1963), a trabajos en los que la palabra resulta fundamental, ya sea a través de la narración en off (*That's where de action is*, 1965) o a través de la entrevista periodística clásica (*In the year of the pig*, 1969). *In the year of the pig* ejemplifica a la perfección el cine político de Emile de Antonio. Mediante entrevistas a políticos, militares y periodistas, y con la revisión de abundante material de archivo, el documental termina por convertirse en un auténtico alegato contra la guerra de Vietnam. Críticas similares, en este caso más encaminadas al aparato propagandístico de Estado, vertió Peter Davis sobre *The selling of the Pentagon* (1970), utilizando una narración en off clásica que sin embargo no utilizaría en *Hearts and minds* (1974), durísimo documental, que, una vez concluida la guerra de Vietnam, invita al espectador a hacer una reflexión profunda sobre el conflicto, en una cinta en la que veteranos, políticos y ciudadanos vietnamitas comparten protagonismo. El montaje alterna imágenes grabadas ad hoc por Davis con otras de archivo. Estos trabajos ponen de relevancia, entre otras cosas, cómo las voces críticas pueden llegar a tener cierta resonancia si se las respalda con una buena difusión. Por otro lado, alimentan la idea de que, a nivel de impacto respecto a la audiencia, los discursos audiovisuales llevan cierta ventaja respecto a los

escritos o narrados oralmente. La densidad de la imagen y su poder de pregnancia se convierten en aliados de cara a las reacciones de la audiencia.

La propaganda del Pentágono (The Selling of the Pentagon, 1971), que deja al descubierto los entramados del Pentágono con las industrias armamentísticas y cómo habían manipulado a la opinión pública: “ponía una vez más de relieve la potencial importancia que tiene la crítica, especialmente la importancia de las películas negras. Buena parte de lo que revelara La propaganda del Pentágono se había tratado antes en la prensa sin alcanzar grandes resonancias. La documentación expuesta en el horario preferencial las alcanzó”. (Barnouw, 1996: 248)

Además de la fuerza intrínseca de todos estos trabajos elaborados por los componentes de *Newsreel*, o por cineactivistas como De Antonio, lo que se genera en esta prolífica etapa de creación subversiva es una red de distribución del documental que en muchas ocasiones tiene que sobrevivir al margen de las cadenas de televisión. Se consolida entonces un sistema alternativo de distribución consistente “en sociedades cinematográficas, universidades, escuelas, bibliotecas, museos, iglesias, clubes y los grupos cada vez mayores interesados en la guerra, los problemas ambientales, la pobreza, la corrupción y las cuestiones relativas al poder de los mismos medios de difusión” (Barnouw, 1996: 269). Es una etapa, de nuevo, de inmensa fe en las posibilidades de contrapoder que ofrece el documental, que se convierte en vanguardia de los discursos sociales más progresistas y contestatarios. Avances que alcanzan también a la propia práctica de producción, pues es en esta etapa cuando se consolida la producción de documentales realizados por mujeres: *Growing up female* (Julia Reichert y Jim Klein, 1971), *Attica* (Cinda Firestone, 1973), *El surgimiento de la mujer* (Helen Sollberg Lidd, 1974), *Harlan County USA* (Barbara Kopple, 1976), etc.

En *Harlan County USA*, Kopple rueda en Kentucky durante 3 años documentando con la cámara un proceso de huelga de su colectivo minero. Como recogen las críticas del momento, “la autenticidad ha reemplazado a la manipulación distorsionadora de un cine empeñado hasta entonces en engañar y hacer sonreír a unos consumidores adocenados. *Harlan County USA* es una bofetada a ese conformismo (...) Después de conocer la película, las escasas líneas de cualquier periódico registrando la noticia de una huelga lejana, tendrán la fuerza enriquecedora de unas imágenes que han vuelto a la información pública los datos precisos de la realidad (...) Estamos, pues, ante una película sobre la Historia y que a su vez es histórica”⁸⁹. Efectivamente, es fácil afirmar que las imágenes de *Harlan County USA* superan, por profundidad y por extensión, cualquier información periodística sobre la huelga resumida en “escasas líneas”. La mayor virtud de Kopple está en su capacidad para ubicarse en multitud de puntos calientes del conflicto (acompañamiento al vehículo que convoca por megáfono a las movilizaciones, reuniones sobre modus operandi de los huelguistas, ruedas de prensa de propietarios de la mina, manifestaciones en la gran ciudad, etc.), algunos de verdadero riesgo (enfrentamientos, con cruce de balas incluidas, de trabajadores con los piquetes). Según avanza la película, la división en bandos es tan marcada, que por momentos parece una clásica película de ficción de bandas rivales. Sin embargo, esta intriga argumental se compensa generosamente con testimonios de protagonistas, con cartelas informativas y con músicas de

ámbito minero que terminan por constituir un trabajo muy equilibrado, informativamente muy completo.

5.2.4.1. Nueva ampliación de los horizontes creativos en el documental: el Nuevo Periodismo

Como nos recuerdan Bernal y Chillón, (1985: 23) el llamado Nuevo Periodismo estadounidense surge de la mano de Tom Wolfe⁹⁰. *Nuevo Periodismo* es una denominación “genérica y ambigua” que sirve para designar “un heterogéneo conjunto de obras y autores cuyo denominador común consiste, en primera instancia, en su más o menos drástica distinción con respecto al periodismo escrito convencional publicado en Estados Unidos hasta los primeros años de la década de los sesenta”. Abarca básicamente tres grandes categorías: la prensa *underground* y sus publicaciones afines, los libros o ensayos escritos en estilo periodístico, y los cambios en los medios de comunicación oficiales que involucran nuevas y distintas maneras de relatar y comentar los sucesos que les interesan. Se vincula sobre todo al periodismo escrito pero sin excluir algunas experiencias en periodismo audiovisual y radiofónico.

Nos detenemos por unos momentos en esta corriente *nuevoperiodística* porque conecta muy directamente con muchas de las prácticas documentales que estamos estudiando en esta investigación⁹¹. En primer lugar, sus autores afrontan el estudio de la realidad desde una perspectiva intencional y especialmente creativa. El Nuevo Periodismo, nace, además, en los años 1960, en unos Estados Unidos que bullen por los importantes cambios sociales y culturales que se vivieron en dicha época: crisis del Estado de Bienestar; aparición del movimiento hippie (como repudia juvenil a los fundamentos del orden social vigente), el activismo político y cultural en pro de los derechos civiles, etc. En general, se produce una corriente contracultural importante que pone en entredicho, cuestionándolo, el sistema social en el que se inscribe.

En su importante estudio, Bernal y Chillón (1985: 28-41) nos ofrecen una serie de características para definir el Nuevo Periodismo que, prácticamente punto por punto, podrían aplicarse a la mayoría de los documentales que aquí estudiamos, empezando por entender la práctica informativa como discurso de una subjetividad (sea personal o colectiva)⁹²:

1. Vocación de informar lo más fielmente posible, sin renunciar a la creatividad en el discurso
2. Integración en el mismo discurso de varios niveles de profundización informativa
3. Trabajos de difícil clasificación genérica
4. Refuerzo de los rasgos formales y expresivos
5. Sin vocación académica y/o revolucionaria
6. Se centran en temas candentes de la sociedad, interviniendo explícitamente de forma subjetiva en los acontecimientos relatados (desenmascaramiento del sujeto de la enunciación)
7. Los nuevos periodistas no son en su totalidad profesionales del periodismo, sino que algunos proceden de otros ámbitos (se reclama cautela, por tanto, al hablar de prácticas periodísticas)

8. La creatividad como rasgo diferenciador frente al discurso informativo convencional: utilización consciente de múltiples técnicas narrativas y expresivas propias de la actividad periodística y literaria.
9. Uso de los recursos formales del lenguaje con vocación ética.
10. Alcanzan a nuevos públicos no siempre interesados en los discursos informativos convencionales

Centrándonos en cuestiones más formales, encontramos las características definidas por Tom Wolfe en su libro *Nuevo Periodismo (New Journalism)* referentes a usos creativos del lenguaje:

Construcción de escena por escena, saltando de una historia a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica. Esto es, se busca, siempre que sea posible, una narración lineal de los hechos, cronológica, contada en presente, recurriendo a lo *dramático* si hace falta. Los autores llegan a hablar de estructuras “a modo de montaje cinematográfico de ficción”.

Registrar el diálogo natural en su totalidad, el diálogo capta al lector de forma inmediata y le ofrece mucha información sobre los personajes.

Técnica del punto de vista en tercera persona, presentando gestos cotidianos para reforzar la idea de realismo: hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa... Presentar “cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para darle la impresión de estar metido en la piel del personaje”.

Fundamentalmente, se integra el nivel formal con el de contenidos, en una simbiosis que aborda sin complejos el retoricismo creativo que diferencia sus discursos de los informativos convencionales. Se intensifican los recursos expresivos del lenguaje para potenciar los contenidos en un intento de hacerlos más atractivos. A nivel de lenguaje escrito, por citar un ejemplo, puede resultar ilustrativa la siguiente reflexión de Wolfe, incluida igualmente en *El Nuevo Periodismo*:

La mayoría de la gente que con el tiempo ha escrito sobre mi estilo, sin embargo, tiende a centrarse en ciertos manierismos: el uso abundante de puntos, guiones, signos de exclamación, cursivas y ocasionalmente figuras de puntuación que no se habían empleado nunca : : : : : : : : y de interjecciones, gritos, palabras sin sentido, onomatopeyas, mimesis, pleonasmos, empleo continuo del presente histórico, etcétera. Esto me parecía bastante natural, por cuanto muchos de estos artificios resultaban perceptibles incluso antes de leer una sola palabra. La tipografía realmente parecía distinta. Con referencia a mi empleo de cursivas y signos de exclamación, un crítico observó, con desdén, que mi trabajo parecía sacado en cierto modo del diario de infancia de la reina Victoria (...). Descubría una gran cantidad de signos de puntuación y tipografía que yacían durmientes cuando yo empecé... y debo confesar que me divertí mucho empleándolos. Imaginé que ya era hora de que alguien violase lo que Orwell llamaba “las convenciones de Ginebra del pensamiento”... un protocolo que había encerrado al periodismo y más generalmente la no-ficción (y las novelas) en una tan tediosa cárcel durante mucho tiempo. Descubrí que cosas como los signos de puntuación, las cursivas y los cambios bruscos (guiones) y

síncopas (puntos) contribuían a crear la ilusión de que una persona no sólo hablaba sino también de que una persona pensaba. Solía divertirme poniendo puntos suspensivos donde menos se esperaba, no al final de una frase sino en la mitad, para crear el efecto... de un ritmo discontinuo. Me parecía que la mente reaccionaba jante todo!... en puntos, guiones y signos de exclamación, racionalizados luego, reforzados fugazmente, por medio de comas. (cit. en Bernal, 1989: 39)

Aunque Wolfe expone aquí casos extremos de formalismos, sí que aporta claves que son relevantes de lo que significa para el documental creativo el uso de recursos expresivos, y que podríamos resumir en esa huida de la *cárcel* en la que *se había encerrado el periodismo y la no-ficción*.

5.2.4.2. El documental de las décadas de los 60 y 70 en otras geografías

El período de los 60 y 70 constituye, por tanto, una etapa de asentamiento del documental informativo con vocación de generar debate público, al tiempo que consolida un público sólido que no duda en acudir si hace falta a salas de exhibición alternativas para su consumo. Aunque por su importancia nos hemos centrado en el fértil panorama norteamericano y europeo (Francia y Reino Unido, principalmente), no podemos olvidar que en el resto del mundo también están ocurriendo cosas importantes en el ámbito documental. En Rusia, Grigori Chukhrái realiza ***Pamyat*** (1970), sobre la batalla de Stalingrado. En Alemania, Werner Herzog presta atención a uno de esos grandes temas sociales tabú, la discapacidad humana, prestando especial atención a los sordociegos en ***El país del silencio y la oscuridad*** (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, Werner Herzog, 1971). En Argentina, Fernando "Pino" Solanas realiza ***La hora de los hornos*** (1968), dividido en tres partes dirigidas desde la clandestinidad para agitar a un público sometido a la dictadura militar⁹³. En tres partes se divide también ***La batalla de Chile*** (Patricio Guzmán, 1972-1979), para narrar, desde el mismo corazón de los hechos, la crónica de los conflictos surgidos por el golpe de Estado de Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende. Desde Uruguay se lanza al mundo ***Tupamaros*** (Jan Lindquist, 1973), sobre la actividad de la guerrilla izquierdista. Desde el exilio llega la obra colectiva ***Fin del diálogo*** (*Phela-Ndaba*, 1971) o ***Last Grave at Dimbaza*** (Nana Mahomo, 1974), que muestran los horrores del apartheid sudafricano al resto del mundo.

Y, de vuelta a Estados Unidos, Orson Welles, cómo no, se desmarca de cualquier corriente hegemónica, también en el ámbito documental, para realizar ***Fraude*** (*F for Fake*, 1974), una reflexión sobre el arte y su capacidad para diferenciar realidad y representación. Aunque se centra en falsificadores de arte, aprovecha el documental para reflexionar sobre la realidad del hecho fílmico, aprovechando su propia condición de cineasta *falsificador* de lo real.

Por otro lado, siguen revisándose los conflictos bélicos a raíz de la revisión de los archivos bélicos. Erwin Leiser realiza ***Mein Kampf*** (1960), y Paul Rotha ***La vida de Adolf Hitler*** (*Das Leben Adolf Hitlers*, 1961), un documental que recrea la vida de Adolfo Hitler desde su inicial liderazgo político hasta su suicidio en Berlín. Un francés, Frédéric Rossifque dirige ***Morir en Madrid*** (*Mourir a Madrid*, 1962), sobre el alzamiento de Franco. El fascismo también será objeto de estudio en ***El fascismo al desnudo*** (*Obyknovennyj Faschism*, 1965), del director ruso Mijail Rornrn. Marcel Ophuls en ***La tristeza y la piedad*** (*The Sorrow and the Pity*, 1970), revisa,

mezclando imágenes de archivo con entrevistas actuales, el colaboracionismo de Vichy con las tropas nazis en Francia durante la II Guerra Mundial.

Son los primeros pasos de una fértil etapa del film de compilación, que explota definitivamente poco después en el ámbito de la guerra de Vietnam, gracias a la aparición de filmaciones de otros documentalistas, ya fueran vietnamitas o japoneses. El conflicto bélico vuelve a revisarse a la luz de estas nuevas fuentes documentales, hasta ahora inéditas. Así surgen ***Hiroshima Nagasaki, agosto de 1945*** (Paul Ronder, 1970).

Muchas personas que sólo conocían de la bomba las nubes que formaban el hongo, al ver las conmovedoras tornas de las víctimas humanas y de su desquiciado mundo, comenzaron a definir de manera diferente aquel acontecimiento y lo hicieron desde el punto de vista humano antes que militar (Barnouw: 1996, 274)⁹⁴

En lo formal, el documental de compilación recibe en este momento un nuevo impulso. Ya no sólo se estructuran con imágenes de archivo que nos hacen ver “una imagen histórica más allá de su puro contenido factual” (Weinrichter, 2005: 78) aglutinadas bajo una *voice over* que les da sentido, sino que ahora se combinan con los testimonios de los supervivientes a los hechos. Con ello, el poder testimonial de las imágenes se potencia con el factor emotivo de los recuerdos de los propios protagonistas del conflicto. Un buen ejemplo de esta nueva tendencia es el documental televisivo ***Vietnam: una historia para la televisión*** (*Vietnam: A Television Story*, 1983). Se empieza a asentar aquí, por tanto, una corriente prolífica que mezcla archivo con testimonios de protagonistas, y que el documental no abandonará jamás (analizamos el caso español en la década 2000-2010 en el capítulo 11 de esta investigación).

5.2.5. El documental informativo en los años 80

En los años 80 los documentalistas siguen movilizándose para sacar a la luz conflictos poco presentes en la opinión pública mundial. Surgen bajo esta vocación ***El Salvador, otro Vietnam*** (*El Salvador: Another Vietnam*, 1981) de Glenn Silber y Teté Vasconcellos, ***Desde las cenizas: Nicaragua hoy*** (*From the Ashes: Nicaragua Today*, 1981), de Helena Sollberg-Ladd, sobre el régimen popular que derrocó la dictadura de Somoza, ***Sangre y arena, la guerra en el Sáhara*** (*Blood and Sand: War in the Sahara*, 1982), de Sharon Sopher, sobre el conflicto del Sáhara y las luchas entre el Frente Polisario y el rey Hassan de Marruecos. De la misma directora es ***Witness to Apartheid*** (1986), documental clandestino sobre el conflicto racial sudafricano.

En 1986 sale a la luz ***Shoah***, un aclamado documental sobre el Holocausto, de nueve horas de duración, en el que su director, Claude Lanzmann, intenta captar la esencia de aquellos hechos a través de entrevistas, realizadas a lo largo de un periodo de diez años, a diferentes personas implicadas: desde un mando nazi hasta víctimas que fueron prisioneras en los guettos, pasando por testigos, guardias, ferroviarios, etc. y sin que falten voces expertas (como la del historiador Raul Hilberg). A diferencia de lo que suele ser habitual, Lanzmann renuncia a incluir material de archivo, y basa todo su discurso en los testimonios de los protagonistas. La escasa narración en off que se incluye se centra en aportar datos contextuales, y las imágenes de los lugares aludidos se muestran desde el presente, esto es, tal y como están en el momento de la

grabación. Se concede pues un protagonismo sobresaliente a los protagonistas implicados, pero no como hasta entonces se había hecho, es decir, como simple articuladores y notarios de las imágenes del pasado, sino como los principales agentes en el traslado de la memoria.

El director hace repetir a los supervivientes los gestos que hicieron, esos gestos a los que deben la vida. No son «testigos» (no estamos ni en el dominio de la prueba, ni en el de la fe), sino los actores de una transferencia, en el sentido psicoanalítico del término. (Breschand, 2004: 51)

El documental sigue recorriendo conflictos, más o menos conocidos mundialmente, en **Viaje por Armenia** (*An Armenian Journey*, Theodore Bogosian, 1990). En **Diario de campo** (*Field Diary*, 1982), Amos Gitai arroja una mirada crítica sobre la ocupación israelí del Líbano, denunciando la legitimación de la violencia contra la población palestina. Un documental que le costó el exilio de Israel durante una década. Poco antes, en 1980, ya había afrontado la censura israelí en **Casa** (*Bait*), que le sirvió de punto de partida de un estudio de la transformación de la realidad de Israel en una trilogía que completaría años después con **Una casa en Jerusalén** (*Bait be Yerushalayim*, 1998) y con **News from home** (2006). El valor de volver al mismo lugar, a las mismas calles, para observar su evolución, permitirán a Gitai establecer lecturas metafóricas sobre el conflicto árabe-israelí (al tiempo que permite observar su propia evolución como cineasta, desde la frescura casi iniciática de *Bait* a la madurez autorreflexiva de *News from home*). Pero, sobre todo, lo que estos documentales aportan a Gitai es la posibilidad de salir de la “telenovela sin fin” en la que ha quedado convertido, según él, el conflicto de Oriente Próximo en los medios, con sus propias “estrellas mediáticas de los noticiarios de todo el mundo”⁹⁵, para profundizar en el drama de lo cotidiano, en la intrahistoria de los protagonistas del conflicto.

Tampoco faltan en la década de los 80 las miradas originales hacia el archivo. **The atomic cafe** (Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 1982), elaborado con material propagandístico producido por el gobierno norteamericano en las décadas de los 40 y 50 ofrece una visión sarcástica sobre el estado de psicosis generado por la administración americana sobre el peligro de una guerra nuclear. En **Nuestro siglo** (*Mer Dare*, 1982), Artavazd Pelechian hace una recuperación poética, sin narración explícita (ni *voice over* ni entrevistas), a base de imágenes montadas al hilo de la música (y de los efectos de sonido), de la carrera espacial durante el siglo XX. Utilizando archivos institucionales, elabora un montaje repleto de sugerencias poéticas que parece querer trasladar al espectador la propia magia encerrada en las imágenes, ahora descontextualizadas de su función y significado originales para evocar otras muchas cosas: la obsesión por los logros humanos (el vuelo, la conquista del espacio), el estrés y la presión de los héroes ante el clamor de las masas, el dolor ante las tragedias de los logros no conseguidos, etc. Una mirada que, apoyándose en un cuidado montaje y en algunos efectos como el ralentizado, intenta rescatar del pasado lo que permanece en el progreso tecnológico y científico. **Nuestro siglo** puede considerarse un interesante precedente de otros grandes documentales posteriores, como el interesante y evocador **Body song** (2003) de Simon Pummel. En este caso, el montaje, realizado con imágenes de archivo de todo el mundo (e igualmente sin ningún tipo de narrador explícito), se acopla a la trascendental banda sonora creada por Jonny Greenwood (componente de la banda de rock *Radiohead*) para ofrecer una

reflexión profunda sobre la esencia del ser humano, articulada sutilmente a través de sus etapas vitales (nacimiento, aprendizaje, juego, sexo, creencias, religión, muerte, etc.). El trabajo con archivo y con metraje encontrado revierte también en una especie de corriente subversiva, contracultural (*jamming*) que intenta precisamente ironizar o rebatir el mensaje de los medios de comunicación de masas. Apropiándose de fragmentos de archivo, se desnaturaliza su sentido original para cuestionarlo. Uno de sus representantes más prolíficos es Craig Baldwin (*Sonic Outlaws*, 1995; *Tribulation 99*, 1991)

Harun Farocki, que ya había despertado atracción con el inquietante *El fuego inextinguible* (1969), sobre el proceso de fabricación del napalm durante la guerra de Vietnam, realiza en los ochenta alguno de sus trabajos más interesantes, al menos en lo que se refiere al cuestionamiento de las imágenes (de la percepción) para sostener un discurso fundamentado sobre la realidad. Con esta tesis estrena *Imágenes del mundo y epígrafe de la guerra* (*Bilder del Welt und Inschrift des Krieges*, 1987), llegando a desvelar cómo los campos de exterminio nazis eran visibles en las fotografías aéreas de la aviación norteamericana, aunque los analistas de aquella época no los detectaran al no conocer su existencia. Farocki cuestiona así el estatuto de la imagen para reconstruir fielmente la realidad, pues según él demuestra, sólo identificamos lo que conocemos, adelantándonos a dar una interpretación a lo que vemos en función de una mirada dominante previa. Someter a la imagen a prueba es un camino que ya transitó Chris Marker, cuestionado la relación entre memoria e imagen en *Sans soleil* (1982). En la misma línea del cine de Farocki se articula poco después *Veillées d'Armes* (Marcel Ophüls, 1994), reflexionando sobre lo que ocurre entre los hechos (con su cobertura sobre el terreno (en este caso la guerra de los Balcanes, en Sarajevo) y lo que termina siendo difundido por los medios.

Documentales como el de Farocki o el de Ophüls ejemplifican bien el asentamiento del documental cinematográfico en su faceta más ensayística⁹⁶, un género de fronteras difusas en el que algunos investigadores ubican el trabajo de documentalistas como Chris Marker, Godard, Agnès Varda, Johnas Mekas o incluso Michael Moore.

El “ensayo” cinematográfico ha sido considerado un género esotérico. Pero una de estas películas, *Roger y yo* (*Roger and Me*, 1989), llegó a ser un verdadero éxito de taquilla. La acción se situaba en Flint, Michigan, una ciudad de 150.000 habitantes (...) El realizador de la película, Michael Moore, sigue las andanzas de un empleado de baja categoría que despide a los desafortunados obreros y cierra las puertas con candados. (...) .. Llevando en la mano su cámara, trata de ponerse en contacto con el presidente de la junta de GM, Roger B. Smith, para invitarlo a que lo acompañe a dar una vuelta por Flint a fin de que pueda ver por sí mismo lo que ocurre con la gente de la ciudad. Esta idea, notoriamente razonable, por supuesto no tiene ninguna posibilidad de concretarse en el mundo real. (...) Aquí el *cinéma vérité* de Moore se ha convertido en un notable ejemplo de documental de guerrilla. (Barnouw, 1996: 301).

Comienza aquí una nueva etapa clave en el documental, que triunfa en los festivales y que empieza a obtener tímidamente el reconocimiento del público. La crítica empieza a detectar que los documentales tienen con frecuencia más fuerza que los largometrajes de ficción. A

Roger and me le acompañan, a finales de los ochenta, trabajos como **Sherman's March** (Ross McElwee, 1986), o **The Thin Blue Line** (Errol Morris, 1989).

La popularidad de estas películas se debe, en parte, a la frescura de su lenguaje y a su estructura innovadora (...), pero también es cierto que hay una tendencia hacia lo que se puede llamar la “voz” de la gente de la calle, su postura ante los temas, que tiene enorme fuerza, sobre todo cuando se emplea para reconstruir la historia. (Rabiger, 2005:32)

The Thin Blue Line ha sido ampliamente discutida respecto a su auténtico pedigrí documental, debido a, por un lado, la inclusión reiterada de reconstrucciones dramatizadas del crimen que se intenta dilucidar y, por otro, de su elaborado esteticismo (tiene una factura formal muy cuidada). Tratándose de un documental que pone en cuestión, precisamente, la reconstrucción que se hizo de un caso criminal en el juicio a Randall Adams, parece más que pertinente que Errol Morris dedique buena parte del metraje a presentar esas reconstrucciones, tratando de cuestionar la verdad del caso. Su estructura formal, de hecho, suele compararse con la de la película **Rashomon** (1950), de Akira Kurosawa, en la que se cuenta múltiples veces un crimen, con puntos de vista muy diferentes, incluso contradictorios entre sí. Así que, la reconstrucción juega aquí un papel fundamental como parte de la realidad que se documenta, y va nada menos que contra la esencia de lo que en un juicio se pone en juego: *¿cómo conocemos y reconstruimos los crímenes?* Por extensión, es una pregunta que se aplica perfectamente al propio documental como género, *¿cómo conocemos y reconstruimos la realidad?*, a la que Morris, precisamente, ha tratado de contestar a lo largo de su carrera.

No me preocupa que la gente discuta interminablemente acerca de las diferencias entre cine documental y cine de ficción. Para mí, no se trata tanto de buscar las diferencias entre ambos. Pues no hay una línea clara que los separe, sino entre lo controlable y lo Incontrolable. (...) Me gusta pensar que cada una de mis películas lleva al espectador a reflexionar y a preguntarse qué es lo que sabemos sobre el mundo y de qué modo lo sabemos (Morris en Goldsmith, 2003:105)

La relevancia informativa y popularidad de estos trabajos que venimos citando no es desdeñable, pues tienen incluso consecuencias en la realidad social en la que se inscriben. Gracias a **The thin blue line** se consiguió reabrir el caso penal de su protagonista, Randall Adams, sentenciado a muerte bajo la acusación de asesinar a un policía, siendo finalmente liberado. Algo similar a lo que ocurriera con el caso de Thomas Miller, un preso del corredor de la muerte cuyo caso sería revisado gracias a la presión mediática ejercida, entre otros trabajos, por el documental español **La espalda del mundo** (Javier Corcuera, 2000). Son ejemplos que avalan la trascendencia informativa de estos trabajos documentales.

En torno a los 80 encontramos también experiencias interesantes en las temáticas culturales y medioambientales del documental. **Relámpago sobre agua** (*Lighting Over Water*, Wim Wenders, Nicholas Ray, 1980), sobre el cine de Nicholas Ray, o **El último vals** (*The Last Waltz*, Martin Scorsese, 1978), sobre figuras del rock (realizado con el hilo conductor del concierto de despedida del grupo *The Band* en 1976), abren el camino a los documentales culturales que proliferarán en las dos décadas siguientes, bien sea centrados en figuras relevantes de la cultura, como **Wild Man Blues** (Barbara Kopple, 1997), que sigue a Woody Allen en sus giras de

jazz, **Total Balalaika Show** (Aki Kaurismäki, 1994), sobre la gira del grupo finlandés "The Leningrad Cowboys", en tendencias o entornos musicales, como **Buena Vista Social Club** (Wim Wenders, en 1999), o centradas en reflexiones sobre el cine y sus circunstancias: **En el corazón de las tinieblas** (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991), especie de *making of* sobre el rodaje del film de Coppola **Apocalypse Now**; **Looking For Richard** (Al Pacino, 1996), sobre el oficio de actor en general; **El celuloide oculto** (*The Celluloid Closet*, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1995), que hace un recorrido histórico por el reflejo de la homosexualidad a lo largo de la historia del cine. Y sobre cine versa también el curioso experimento de Peter Jackson, **La verdadera historia del cine** (*Forgotten Silver*, 1995), un falso documental en el que se especula sobre la ficticia posibilidad de que el cine fuera inventado en Nueva Zelanda (tierra natal del director del documental).

Por su parte, la reflexión en torno al ser humano en su relación con la Naturaleza cobra carta de naturaleza en **Koyaanisqatsi** (*Koyaanisqatsi - Life Out of Balance*, Godfrey Reggio, 1982), en el que se ofrece un contraste muy elocuente entre el mundo urbano, supuestamente civilizado, de Occidente y los entornos naturales de zonas más despobladas. La banda sonora de **Koyaanisqatsi** se compone, tan sólo, de la música de Philip Glass (cuya actividad musical en documentales se prolongará hasta más allá de **The fog of war**, de 2003), y sumada a un montaje repleto de ralentizados y acelerados de imagen, terminan por componer una auténtico poema audiovisual. En cierto modo, **Koyaanisqatsi**, que más adelante se completaría con **Powaqqatsi** (1988) y **Naqoyqatsi** (2002), del mismo director, abona el terreno de los documentales centrados en el entorno natural. En los 90 llegarán, a su estela, **Baraka** (Ron Fricke, 1993) y **Microcosmos** (*Microcosmos: Le peuple de l'herbe*, Claude Nuridsany, Marie Pérennou, 1996), que también ahondan, más allá de la experiencia contemplativa de lo natural, en la relación que el hombre establece con su entorno natural.

5.2.6. El documental informativo en los años 90 y primera década del XXI

La década de los 90 sigue dejando muestras de documentales implicados con la realidad social. **H-2 Worker** (1990) de Stephanie Black, describe la explotación de los inmigrantes que se dedican a cortar caña de azúcar en condiciones laborales inhumanas. En **Route One** (1989), el inclasificable Robert Kramer mezcla documental y ficción (con su alter ego, *Doc*, ejerciendo de protagonista) para ofrecer un retrato de la América profunda con tono desalentador: pobres, marginados, predicadores, artesanos de oficios perdidos, jubilados solitarios o policías resignados salpican el metraje, insertos en polígonos industriales, reservas indias o en cualquier otro margen de la América opulenta, donde los conflictos (ya sean raciales o generados por la miseria) se convierten en el pan de cada día. Una mirada que intenta tomar conciencia del "naufragio del planeta", según Breschand.

Porque es desde el interior de esa decadencia y contra ella como se producen los encuentros con los hombres y las mujeres de cada día. Y vemos cómo cada uno, allí donde esté, se esfuerza por seguir en pie, frente a todo y contra todo. Estamos tan lejos, conviene aclararlo, del diario íntimo como del control de las almas. El cine no fuerza el testimonio, ni tampoco nos hace escuchar confesión alguna. Asimismo, no tiene propósito

ejemplar alguno. Ninguna lección moral que ofrecer. A cambio. Posee un horizonte político, desde el momento en que el interrogante concreto del cineasta respecto a cómo habita el mundo toca aquello que comparte con los demás. Esta articulación entre lo singular y lo colectivo es lo que sondea el documental. No como «problema» (como hacen tantos guiones de ficción), sino como el lugar donde se estructura el presente, donde se decide nuestro devenir. (Breschand, 2004: 65)

En ***American Dream***, (1990), Bárbara Kopple, como ya hiciera anteriormente en ***Harlan County USA***, documenta un proceso de huelga laboral para que el espectador reflexione sobre la fragilidad de los trabajadores y sobre el desgaste producido por su lucha desigual. La directora sigue aplicando su mirada en la lucha y desgaste de los colectivos obreros, una cuestión clave en la historia reciente de los países industrializados, tal y como le han reconocido muchos autores.

Documenta las divisiones de opinión que se produjeron con motivo de otra huelga de grandes proporciones, esta vez en la fábrica de productos cárnicos Hormel. En una América que recorta plantillas, hostil al trabajo organizado y a punto de sufrir transformaciones masivas en empleo y consumo, los trabajadores estaban condenados a perder esa batalla (Rabiger, 2005: 28)

Tal como hiciera Herzog años antes con ***El país del silencio y la oscuridad***, Nicholas Philibert se acerca en ***El país de los sordos*** (*Le pays des sourds*, 1992), al análisis de una discapacidad, la sordera, para ofrecer al espectador una mejor comprensión de la vida cotidiana de quienes la padecen (en el metraje se muestra la escolarización, actividades de ocio como teatro o visitas guiadas a museos, bodas, el nacimiento de un bebé...). Resulta una honesta y necesaria aproximación a un colectivo por lo general desterrado del audiovisual, por motivos obvios, en la que se demuestra que el documental no encuentra obstáculos en su análisis de lo real cotidiano. Aquí, los protagonistas sordomudos tienen sus propias entrevistas, en “totales” con subtítulos que traducen la voz no oída (sí visualizada por el lenguaje de signos).

Cuando éramos reyes (*When We Were Kings*, Leon Gast, 1996) se hilvana sobre un mítico combate de boxeo (el disputado entre Mohammed Ali y George Foreman en Zaire en 1974) para sacar a colación temas diversos: los conflictos étnicos y los movimientos reivindicativos de los negros en los años 70, las consecuencias del colonialismo, y el arribismo de líderes políticos, promotores deportivos y artistas. Otro repaso histórico aprovechando biografías míticas se encuentra en ***El Che. Una leyenda de nuestro siglo*** (Maurice Dugowson, 1997), en el que se repasa la revolución cubana.

El holocausto judío sigue siendo objeto preferente de los documentalistas, y en 1998 ***The last days*** (James Mull, 1998), en cuya producción participa Spielberg, obtiene el Oscar al mejor documental, gracias entre otras cosas a la inteligente combinación de testimonios, archivo inédito, un emotivo uso de la música. En suma, un original tratamiento que termina por ofrecer una imagen amable de los supervivientes, poco o nada resentida, llegando a un final feliz que intenta paliar las heridas abiertas. Este tono edulcorado abrió debates profundos en

la crítica del momento. Valga como ejemplo este extracto de la del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 29 de febrero del 2000:

¿Qué clase de extraño documental sobre la *Soah* que no quiere comunicar hechos o testimonios, sino sobre todo emociones? Hay que decir incluso: sólo emociones. Como si le alentara una –inconsciente– forma de pensar que afirma que el cine no tiene nada que ver con la realidad. Una extraña forma de pensar para un documental, no esclarece, sino que emociona (cit. en Baer, 2005: 247)

Igualmente oscarizados, y también centrados en el holocausto judío, fueron dos documentales de Mark Jonathan Harris, *The long way home* (1997) y *En brazos de un extraño* (*Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport*, Mark Jonathan Harris, 2000)

Por otro lado, junto a las revisiones del pasado, empieza a latir en los noventa una necesidad de responder desde el documental a los retos que la globalización impone, ya sea denunciando el injusto reparto de riqueza a nivel mundial, bien sea el papel que los medios de comunicación juegan en el sostenimiento de este estado de cosas. *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* (Peter Wintonick, Mark Achbar, 1992) se centra en la figura de Noam Chomsky para denunciar, a través de él, la política exterior de los EEUU y la inoperancia conformista de los medios de comunicación a la hora de denunciar abusos de poder. *Megacities* (Michael Glawogger, 1998) ofrece una profunda lectura, en clave de globalización cruel, de denuncia del desequilibrado reparto de riqueza y condiciones de vida, retratando cuatro de las ciudades más pobladas del mundo como Bombay, Méjico D.F., Moscú o Nueva York. En un estilo formal esteticista, y con algunas reminiscencias de *Koyaanisqatsi*, se presentan los sueños e ilusiones de los más desfavorecidos, en contraste con los que más tienen. Su principal mérito radica en conceder total protagonismo a las imágenes, renunciando casi al completo a testimonios o a narradores en off (termina por incluir algunas, siempre con alguna excusa formal diegética: cartas leídas por los protagonistas, locutores de radio, etc.)

La voz de la gente de la calle, tal como nos apuntaba Rabiger (2005:32), sigue siendo objeto de búsqueda de los documentalistas, cristalizando en experimentos formales que siguen forzando las fronteras del género. Ross McElwee, después de *Sherman's March*, sigue explotando las posibilidades del documental autobiográfico en *6 o'clock news* (1996), que pone sobre el tablero una reflexión sobre el alarmismo de los informativos. En *The good woman of Bangkok*, el australiano Dennis O'Rourke intenta, mediante piruetas que van y vuelven de lo documental a la ficción, que el espectador se enfrente, según él mismo confiesa, "a una visión de nosotros mismos que nos obligue a considerar cómo la sexualidad personal afecta a las creencias políticas y religiosas" (cit. en Weinrichter, 2005: 125). En *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), Agnès Varda combina la autorreflexión personal con el retrato social de la pobreza, siguiendo a personas que recolectan la basura de otros para sobrevivir, pero siempre desde la búsqueda de lecturas sociales de las que extraer un aprendizaje.

Precisamente *Los espigadores y la espigadora* puede considerarse una muestra ejemplar de lo que será una de las tendencias más prolíficas en el segundo milenio, que es la de documentales hechos en circunstancias independientes, muy personales, a menudo en los

márgenes del mercado. Pero que permiten sumar miradas y reflexiones a la creación de una conciencia social colectiva, quizá su principal valor.

En tiempos del segundo milenio y de las cámaras digitales, la búsqueda de un vínculo se vuelve tanto más inquieta en cuanto ahora es tarea de cada cual el mantener unidos los fragmentos dispersos del mundo. Es lo que hace Agnes Varda cuando agrupa, en un mismo campo, como el propio título indica, a *Los espigadores y la espigadora* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000). Recoger los restos de una sociedad de la abundancia no es sólo un gesto político, sino también una moral estética: que las películas se realicen en los márgenes del mercado, sin imágenes calibradas, no significa que no sean igualmente nutritivas. Al interrogar a las mutaciones contemporáneas, los cineastas actualizan la forma de los vínculos que unen a unos y a otros: a los habitantes de un país y a los espectadores de una película. El horizonte del documental será entonces el de descubrir cuáles son esos lazos, por frágiles que sean, que acercan las vidas singulares. Lo que podríamos llamar un pueblo. (Breschand, 2004: 38)

En *La pesadilla de Darwin* (Darwin's Nightmare, Hubert Sauper, 2004) asistimos a una sátira escalofriante de las relaciones entre el Primer y Tercer Mundo. Una metáfora perfecta, la inclusión en el lago Victoria de Tanzania de un pez foráneo, la perca, que acaba devorando la diversidad de especies originales del lago, sirve para sacar a la luz la realidad profunda del documental: los países ricos de Occidente mantienen un régimen feudal sobre los países pobres, ejerciendo incluso el derecho de pernada. El pez es un depredador de los peces locales, “pero económicamente es bueno”, tal como sostiene uno de los responsables de la factoría pescadera local. Los jugosos dividendos de la perca se exportan a la industria extranjera, a cambio de armamento que llega en fantasmagóricos aviones ucranianos. A cambio, la población local ofrece todas las facilidades: mujeres, abstinencia de perca (su consumo se prohíbe a la población local) y allanamiento del terreno. Hambruna (inolvidables las secuencias de la población, también la infantil, buscando comida en los vertederos de desechos putrefactos del pescado exportado), prostitución, alusiones al SIDA y conflictos en torno al armamento recibido nutren este infierno de Dante en la tierra. *Life taste goods* (La vida sabe bien), reza un anuncio de Coca-cola que puede verse en uno de los travellings iniciales sobre un poblado en torno al lago. Una realización muy sobria, que sabe ceder el protagonismo a lo que las imágenes cuentan, se filtra en un montaje repleto de frescos, casi todos durísimos: un puesto de control aeroportuario en el que se cazan moscones molestos, niños miserables de la calle, la pesca artesanal de la perca, hacinamiento de animales, peleas infantiles... Entre cuadro y cuadro, se filtran algunas entrevistas (encargado de aeropuerto, responsable de fábrica de pescado, la prostituta Eliza...), o se permite escuchar el sonido ambiente de algunas conversaciones cotidianas (la del piloto ruso con la prostituta tanzana, por ejemplo). No hay sitio para voice over, apenas para esa voz del redactor, que, en las entrevistas, se afana por buscar respuesta a una pregunta que todos parecen eludir: “¿qué traen los aviones?”

Sobre otro país africano, en este caso Uganda, realiza el director iraní Abbas Kiarostami *ABC África* (2001), un interesantísimo caso de documental, por lo peculiar de su estilo. Tras recibir el encargo de la *International Found for Agriculture Development*, Kiarostami acude a Uganda para registrar algunas imágenes, a modo de documentación visual sobre el terreno. De

regreso a su lugar de trabajo, contempla los brutos grabados y decide que tiene suficiente y relevante material como para realizar un montaje con ello. Se produce aquí un curioso experimento, facilitado por el hecho de que es el primer trabajo que Kiarostami realiza en vídeo digital, lo que le permitió varias ventajas. Por un lado, grabar mucho material. Por otro, grabar con dos cámaras (en algunos fragmentos del montaje sale él mismo grabando con una de las cámaras). Por último, la ligereza del equipo digital le permite acceder discretamente a muchas situaciones y entornos a los que probablemente no hubiera conseguido acceder con un equipo fílmico. A pesar de estas posibilidades de proximidad, Kiarostami es fiel a su estilo de contar con distanciamiento, y probablemente esa es la razón por la que opta por no reelaborar una grabación más meditada, sino por ofrecer un montaje con el material previo, para él menos elaborado y más próximo a su ética personal. Durante el montaje, el director demuestra su paciencia habitual para dejar que las cosas se expresen a sí mismas, buscando las fórmulas fílmicas que no apelan al impacto gratuito, sino a lo que honestamente el propio director ha detectado sobre el terreno. Así, en alguna ocasión los montajes, casi al modo del montaje de atracciones de Eisenstein, expresan la triste naturalidad con la que los ugandeses aceptan vida y muerte (a un bebé llorando le sigue el plano de una vaca muerta, siendo pasto de las moscas; a un grupo de mujeres riendo y bailando le sigue un paseo por el cementerio, etc.). En un momento dado, Kiarostami se permite mantener la pantalla en negro durante más de seis minutos, sin más luz que la de alguna cerilla o rayo de tormenta muy ocasionales, mientras escuchamos reflexiones del propio equipo de grabación (“¿cómo harán para vivir en la oscuridad”?... Imagina a la señora que vive con 40 niños en la habitación... Nada de televisión o Internet”), sólo por reflejar fielmente los cortes de luz que sufre cada noche la población local. Por extensión, es una ácida metáfora sobre “el apagón” con el que Occidente invisibiliza la realidad africana.

En la India, Anand Patwardhan se aleja del clásico musical evasivo que ha caracterizado el cine de Bollywood para inscribirse en el documental con preocupación social (*Jang aur Aman*, 2002), en el que no faltan las denuncias a las políticas de Estados Unidos y en general de la clase política internacional, que, bajo la impostada y trabajada cultura del odio (la supuestamente establecida entre Pakistán e India) soporta una industria armamentística muy lucrativa.

Tres directores, de procedencia diversa (mexicano, estadounidense y sudafricano) se ponen de acuerdo para ofrecer una nueva visión del conflicto árabe-israelí, esta vez a través del testimonio de siete niños, cuatro israelíes y tres palestinos, en *Promises*, (Carlos Bolado, B.Z. Goldberg, Justine Shapiro, 2001). El documental intenta no recrearse en lo emotivo, aunque sí fuerza situaciones comprometidas (visita de niños israelíes a un campo de refugiados palestinos, visita de un niño judío no practicante al muro de las lamentaciones, etc.). Uno de sus momentos más reveladores llega cuando algunos de los niños de ambos bandos son entrevistados dos años después, viéndose entonces que, como adolescentes, no albergan ya la misma capacidad de empatía hacia el otro.

La fotografía sirve de hilo conductor para hilvanar otros dos documentales durísimos y comprometidos con los países más humildes y en conflicto permanente. *War Photographer* (Christian Frei, 2001), se centra en el trabajo profesional de James Nachtway, fotógrafo de la

revista alemana *Stern*. Para ello, se sigue durante un tiempo su trabajo de campo en diferentes países o zonas en conflicto, bien sea por guerras, por pobreza, o por ambas cosas a la vez (Kosovo, Yakarta, Ramala). El seguimiento se le hace con una cámara de grabación en vídeo convencional (con operador), y con otra acoplada a su propia cámara de fotos, de modo que, cuando Nachtway toma fotos, el espectador se pone prácticamente tras el visor de su *Canon*. El montaje va alternando todo esta muestra de trabajo sobre el terreno, con las reflexiones, ya más calmadas, hechas a posteriori, del propio Nachtway y de otros protagonistas (editor de la revista, su mujer, compañeros, etc.), conformándose un auténtico ensayo global reflexivo sobre los propios conflictos y, lo que sería aún más interesante si no fuera por la gravedad de los dramas humanos relegados, la visión que desde occidente ofrecemos de ellos, utilizando para ello a estos hombres y mujeres valientes que actúan de filtro entre la dura realidad y los espectadores (o lectores, como en este caso). La realización de *War Photographer* se carga de solemnidad para hablar de todo ello. Por un lado, el espectador asiste al trabajo de corresponsal gráfico de Nachtway sobre el terreno, viéndole trabajar en condiciones muy duras (en un par de ocasiones se le ve seriamente afectado por el efecto de gases lacrimógenos tras las trincheras, o por las emanaciones tóxicas de unas minas de sulfuro). Por otro, el metraje se salpica con las propias fotos de Nachtway, que destilan plasticidad y expresividad. Todo ello se unifica con una trabajada banda sonora, compuesta de una música muy efectiva para subrayar sutilmente lo doloroso de cada conflicto, y por la propia voz de Nachtway, cuya cadencia grave y pausada se convierten en otro buen aliado de la solemnidad general del documental. Por último, merece la pena señalar otro juego retórico que ubica al espectador en un punto de vista privilegiado. En varios momentos del documental, el espectador asiste sobre el terreno a la toma de fotos que luego, posteriormente, se van a ver procesadas y positivadas en la redacción de la revista alemana, con lo que se asiste de una manera muy peculiar al proceso de difusión de imágenes fotográficas: si por lo general el espectador occidental asiste a ellas desde las revistas y/o exposiciones, viendo resultados y apenas preguntándose por los procesos de creación o por los autores de la foto, en ***War Photographer***, al destapar el *making of* y sus reflexiones asociadas, se produce un efecto de pregnancia muy radical. Más que nunca, cada foto aquí tiene su historia, y tienen, sobre todo, el rostro y el alma de las personas que en ellas figuran, a las que hemos visto previamente respirar, reír o llorar *en vivo*.

Zana Briski también tenía intención de hacer un reportaje fotográfico sobre prostitutas y sus hijas en la India, pero terminó enriqueciendo su trabajo con un taller de fotografía para los niños y niñas, y de ahí surgió el documental ***Los niños del barrio rojo*** (*Born Into Brothels*, Zana Briski, Ross Kauffman, 2004). La vida cotidiana de los niños, sus declaraciones, y hasta los intentos de Briski por encontrar educación formal para ellos son documentados en este trabajo. El documental derivó en exposiciones de las fotografías de los niños, así como en la creación de una Fundación, *Kids with camera*, para intentar trasladar la experiencia a otros países, lo que conecta con otra versión, cada vez más instalada, del documental activista, que va más allá del resultado clásico (un montaje de hora y media o dos horas) para implicarse más activamente con las realidades documentadas (y que veremos en otras experiencias presentes en nuestro análisis, como ***A través del Carmel*** o ***Made in LA***).

Otra gran veta temática de la década 2000-2010 tiene que ver con la globalización en general. Casi siempre es el capitalismo feroz el que se pone en el punto de mira de los documentalistas, en trabajos modestos (por duración) como **Surplus: Terrorismo de consumo** (*Surplus: Terrorized Into Being Consumers*, Erik Gandini, 2003), o en auténticas crónicas de la escalada codiciosa y delictiva de algunos grupos empresariales, como se describe en **Enron: los tipos que estafaron a América** (*Enron: The Smartest Guys in the Room*, Alex Gibney, 2005), basando en *The Smartest guys in the room*, el libro de dos periodistas de la revista Fortune. Un documental que abriría el paso a trabajos como **Inside Job** (Charles Ferguson, 2010), oscarizado trabajo en el que se disecciona con precisión de cirujano la crisis económica mundial de 2008. Más allá del impacto que genera su contenido, el documental, narrado en el off por el actor Matt Damon, hace un brillante ejercicio de la entrevista periodística, dejando literalmente sin palabras a algunos de sus participantes ante las preguntas directísimas del entrevistador: *Usted sabía que estaba obrando mal, ¿por qué decidió seguir adelante con la compra de valores?; Usted redactó desde la universidad informes que avalaban la solvencia de ciertas empresas, aun sabiendo que era falso, ¿por qué?*, etc. En **Inside Job** el espectador asiste al desmoronamiento en cámara de más de un implicado en las tramas bursátiles, además de asistir a un informe muy minucioso de los datos económicos de la catástrofe. Un documental que demuestra que, cuando los hechos informativos se observan con calma, con distancia, extraídos de la urgencia informativa del día a día, pueden ofrecer resultados periodísticamente muy relevantes.

Un punto de vista algo más original se adopta en **The Corporation** (Mark Achbar, Jennifer Abbott, 2003), que viene a establecer, en tres capítulos, comparaciones muy fundamentadas (en lo legal y en lo clínico) entre las grandes corporaciones y las personas con algún tipo de psicopatía. Otros daños colaterales de la globalización económica, como fue el estallido de la burbuja de las empresas denominadas *puntocom*, se analiza en **Startup.com** (Chris Hegedus, Jehane Noujaim, 2001).

La globalización económica se ubica, así, en el punto de mira preferente de muchos documentalistas. Junto a muchos trabajos serios, rigurosos y bien documentados, no faltan otros que enarbolan sin demasiado rigor la bandera de las conspiraciones mundializadas. Así ocurre por ejemplo, en **Zeitgeist** (*Zeitgeist: The Movie*, Peter Joseph, 2007), donde, a nuestro entender, las tesis ofrecidas no cuentan con el respaldo de datos o de fuentes fiables, quedándose en una cuestionable exposición de argumentos más o menos razonables, pero también gratuitos al no ir avalados desde un tratamiento informativo serio. Sus tres episodios denuncian, por este orden, la manipulación de las masas a través de la religión, los abusos en las políticas de seguridad adoptadas tras los atentados del 11-S, y las políticas liberales de sometimiento a las corporaciones empresariales. Sin embargo, aun con todo lo cuestionable de sus afirmaciones, sí merece la pena destacar a Zeitgeist por su política de distribución, realizada gratuitamente a través de Google video.

Pero, sin duda, quien más ha insistido en las consecuencias globales de las políticas neoliberales más extremas, ya sean militares, sociales o médicas es Michael Moore, auténtico martillo pilón de la política norteamericana desarrollada por George Bush. Si ya anteriormente había tanteado impertinentemente a los magnates de *General Motors* en **Roger and me** (1989)

y a los de Nike en *The big one* (1997), es en la década de los 2000 donde su estilo directo, mezcla de crítica feroz y de comedia espectacular, alcanzará su cima. En estos años llegan *Bowling for Columbine* (2002), una suerte de informe personal sobre las causas del uso de armas en EEUU, *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004), donde ofrece su punto de vista sobre la falacia de la intervención miliar estadounidense en Irak, y *Sicko* (2007), donde lanza sus dardos contra la política sanitaria de su país.

El estilo directo de Moore, que participa en primera persona en sus documentales, protagonizando la acción en pantalla, realizando las entrevistas y hasta articulando la narración en off, ejemplifica una de las modalidades más peculiares del *estilo performativo*, en los que el proceso de “itinerario y la búsqueda, (...) la realización de la película y las vías seguidas por el director son el eje de articulación central” (Ortega, 2007: 206). En cuanto al estilo de realización, se ubica en lo que Noel Burch llamaría «dialéctica de materiales». (cit. en Weinrichter, en Torreiro y Cerdán, 2007: 57). Según esta dialéctica (o mezcla) de materiales, se produce un documental de compilación en el que cabe todo. Para hacernos una idea, en *Bowling for columbine* conviven, junto al propio trabajo de campo (entrevistas, principalmente) llevado a cabo por Moore, imágenes de archivo de informativos, de películas, y hasta cine de animación (se incluye un episodio paródico sobre la historia de tradición armamentística de EEUU recreada por los animadores de la conocida serie *South Park*). El hecho de ir presentándole al espectador los hechos al mismo tiempo que él los descubre tiene que ver con una reconocida intención formal, de interesar con tramas abiertas que se van cerrando.

El estilo performativo en Moore se ancla en un sentido de puesta en escena muy provocador, pensado probablemente en la búsqueda de impacto mediático y de taquilla. A través de su propio personaje, un “ingenuo reportero” de “astuta simplicidad” (Rabiger, 2005: 208), intenta sacar a la luz argumentos sólidos en un proceso de investigación que es presentado al espectador para que lo viva en directo. Sus razonamientos, en algunos casos preconcebidos (y no siempre fruto de la investigación coherente), derivan de la realización de entrevistas que para muchos expertos ponen a prueba los códigos deontológicos periodísticos (valga como ejemplo la realizada a Charlton Heston en *Bowling for Columbine*). Todo ello, unido a su cómico aspecto (desaliñado, siempre con su gorra en ristre), y a su propia presentación como hazmerreir excéntrico, le han convertido “en carne de cañón” (Rabiger, 2005: 265) de la crítica fílmica y académica.

Pocos documentalistas han generado tanta polémica, no sólo entre la opinión pública y entre los poderosos más o menos afectados por su cine, sino entre muchos expertos y hasta en los propios documentalistas, que en muchas ocasiones no dejan de ver en él a un provocador “demagogo y panfletario” (San Román en Ortega, 2005: 245). La mayoría reconoce su audacia, su acidez en la puesta en escena, o su “forma de organización discursiva renovada” (Ortega, 2007: 206), pero son virtudes que no han impedido que se discuta permanentemente su tono provocador, para muchos gratuito, superfluo o incluso peyorativo respecto a sus personajes.

Además del estatus cuasihistórico de las entrevistas y la historia oral en sí, también está la cuestión de la voz o el tono autoral. El dilema de si individuos específicos pueden presentarse como testigos cruciales para la estructura de una película y después ser

cualificados o rechazados por otros aspectos de dicha película sin correr el riesgo de dar la impresión de desacreditarlos, mofarse o desconfiar de ellos plantea importantes cuestiones de estrategia y tono autoral. *The Thin Blue Line* da muestras de algo menos de respeto por varios de sus testigos, en especial por una corpulenta abogada defensora y tres testigos oculares cuyo testimonio apenas parece creíble, como resultado de opciones específicas de encuadre, acompañamiento musical y montaje en paralelo. Este elemento de perspectiva del autor genera una sensación de ironía que se produce a expensas del personaje. La diferencia entre este tono y el de *Roger and Me* estriba en que Morris parece ayudar a personajes que también se socavan a sí mismos mientras que Michael Moore estructura los encuentros con el objetivo de socavar a otros. Un ejemplo destacado es la entrevista con *miss* Michigan; ella intenta mostrar, como individuo, una sensibilidad con la pobreza que no puede abordar desde su papel como modelo (cosa que Moore sabe perfectamente), pero él le obliga a convertirse en ejemplo de esta disyuntiva a través de su interrogatorio. Irónicamente, Moore muestra más aprecio por el agente Fred Ross, que desaloja inquilinos que no pagan su alquiler con una demostración simultánea de compasión al margen de las consecuencias (Nichols, 1997: 315).

Para otros autores más convencidos, “Moore se ha convertido en un notable ejemplo de documental de guerrilla” (Barnouw, 1996: 301). Para Agustín García Matilla, su *Bowling for Columbine* es un buen ejemplo de investigación audiovisual, en el que se intenta reconstruir la memoria y recomponer el mosaico audiovisual (García Matilla, 2003: 34-35). García Matilla se refiere a ese mosaico de informaciones dispersas cuya sobreabundancia denunció Abraham Moles.

¿por qué más de once mil personas mueren cada año en Estados Unidos víctimas de armas de fuego? A lo largo de dos horas y tres minutos, Moore trata de dar respuesta a esta pregunta. Su hipótesis es que el miedo es el verdadero causante de tanta muerte, el miedo ha hecho que los norteamericanos tengan dos millones y medio de armas en sus casas y que el número anual de asesinatos en su territorio sea de alrededor de once mil más que los que se producen en el territorio de sus vecinos canadienses, ya que en este último país no llega al centenar de personas el número de muertos anual por armas de fuego. Moore nos aporta primero las piezas del puzzle para posteriormente ir armándolo con precisión, recogiendo esas piezas dispersas entre muchos documentos presentados en soportes audiovisuales diversos, investigando las fuentes y generando él mismo nuevas fuentes. (...) *Bowling...* se ha convertido en una prueba palpable de hasta qué punto el cine y la propia televisión no es que deban formar parte, es que son parte ya del acervo educativo y cultural de nuestro tiempo. Moore es el prototipo de un nuevo mediador implicado con la realidad de su tiempo, actor e intérprete, investigador y espectador curioso de los hechos investigados. Es capaz de reconstruir el mosaico presentado fragmentariamente por los medios y dotarlo de sentido. La película de Moore es una obra abierta que sirve para que otros propongan sus propias relecturas y es a la vez un estímulo motivador para que los más jóvenes se lancen a la experimentación.

Independientemente de todas estas críticas favorables o desfavorables, y sin pretender sostener que todos los datos que Moore aporta en sus documentales son igual de sólidos o demostrables⁹⁷, respecto a nuestro objeto de investigación Moore es un ejemplo muy válido para mostrar uno de los territorios actuales por los que se mueve la búsqueda de información

a través del documental. Moore representa como nadie la figura del periodista incómodo, molesto, de los que las élites políticas y empresariales prefieren rehuir. Su cine, por más provocador y estrafulario que queramos considerarlo, está lleno de momentos irrepetibles, y, en nuestra opinión, informativamente muy relevantes. Moore es ese “ingenuo reportero” capaz de plantarse en la puerta del Capitolio estadounidense para preguntar a los congresistas si piensan mandar a sus hijos a la guerra de Irak, poco después de que estos hayan glorificado en discursos oficiales el alistamiento voluntario. Ver a los congresistas huir de Moore es tan “divertido” como revelador (antes ha aportado el dato de que tan sólo un congresista tiene un hijo alistado en Irak). Es también el reportero molesto capaz de sacar declaraciones claramente racistas del presidente de la Asociación Nacional del Rifle norteamericana (NRA). No falta quien califica estas provocaciones de obscenas (Moore persigue a los congresistas con un formulario de alistamiento; o irrumpe de forma improvisada en casa del presidente de la NRA), pero cabe preguntarse si lo obsceno son aquí sus preguntas directas o la actitud huidiza o torpe de sus entrevistados.

En este sentido, rescatamos aquí un testimonio del propio Moore, extraído de la rueda de prensa de presentación de *Bowling for Columbine* en Londres⁹⁸, en la que denuncia sin ambages la peligrosa proximidad de ciertos sectores del periodismo a la esferas económicas de poder, aludiendo a la (triste) necesidad de que tengan que ser “tíos con gorra sin formación como él” los que hagan las preguntas que los profesionales de los medios no hacen:

¿Qué falla en el periodismo estadounidense? No debería ser yo el que interroga a líderes corporativos o al presidente de la NRA. Hay licenciados en periodismo que cobran por esto, que son mucho más listos que yo. (...) Algo está mal. A los medios de información debería darles vergüenza sentarse en el cine y preguntarse: “¿por qué lo hace él?”. Me critican en la prensa estadounidense por incordiar a los representantes de las corporaciones, porque me meto con ellos y abuso de ellos, y yo pienso “¿y por qué no haces tú tu trabajo?” Esta gente se pasa los días contestando a preguntas fáciles: “¿cómo van las ventas? ¿qué tal las ganancias?”. Y eso es todo. Nunca se les pregunta nada difícil, porque la mayoría de los periodistas son hombres de negocios, que se convertirán en representantes en menos de tres años cuando se den cuenta de que ganarán cinco veces más de lo que ganan como periodistas, ¿no es muy triste?

Por otro lado, el cine de Moore nos revela de nuevo la importancia del humor, de la sátira, para abordar incluso los temas más complejos. Al modo de los caricaturistas gráficos de prensa, Moore intenta invitar a la reflexión a través del humor. Hacer humor sobre temas serios no significa burlarse de esos temas, algo que mucha crítica ha achacado a Moore; más bien al contrario, es una vía tan válida como aceptada históricamente de cuestionarnos sobre ciertos temas tabú, por ejemplo, la matanza en el instituto de Columbine.

No hay nada gracioso en el tiroteo en un instituto. Pero lo de Columbine me hizo pensar en lo importante que es tratar temas que la gente no quiere (...) obviamente, lo reduzco todo a algo sencillo y tonto, pero hace que la gente se sienta incómoda... eso es lo que queremos, ¿no? Es lo que buscan humoristas y cómicos, tratar temas que nos hagan pensar: “¿a dónde quiere ir a parar?”

A la estela de Moore surgieron otros documentalistas “atrevidos” que hicieron de la práctica performativa una vía de acceso a las denuncias sociales. En ***Super Size Me*** (Morgan Spurlock, 2004), Spurlock se somete a sí mismo a una estricta dieta de hamburguesas de McDonald’s para demostrar lo insalubres que pueden resultar. Una vez más, como ocurre con Moore, no siempre es fácil diferenciar dónde termina el espectáculo cómico/grotesco/demagógico, y dónde empieza la denuncia sólida. Para muchos expertos, a fin de cuentas, no hay tantas diferencias entre ciertos estilos documentales y la retórica propagandística o publicitaria.

En otras palabras, el documental puede ser tan mentiroso como la publicidad, y, además, coger más desprevenida a la audiencia. ¿Es verdad lo que se ve en *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl? ¿Es realidad? Siento ser tan políticamente incorrecto, pero no es difícil imaginar por qué tras la visión de este documental en aquella época y aquel lugar daban ganas de hacerse nazi. Ésa era precisamente la intención de la Riefenstahl, hoy reconocida como uno de los mejores realizadores de documentales de todos los tiempos.

Aunque me duela reconocerlo, lo mismo puede decirse del *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore. Y me duele porque comparto muchos de sus argumentos, pero no puedo dejar de admitir el carácter panfletario de la película. Por decirlo así, es un demagogo, pero es mi demagogo.

Vale la pena preguntarse si cuando vemos un documental lo hacemos con la misma prevención que cuando vemos una película publicitaria, porque tal vez en uno nos estén colando más mentiras que en la otra.

Por cierto, ¡qué gran idea publicitaria esa de que el director se ofrezca como cobaya para su documental! ¡Cuánta notoriedad ha conseguido para su producto cinematográfico, cuántas ventas! Spurlock debería buscar trabajo en publicidad. Seguro que le contrataban. (San Román en Ortega, 2005: 245-48)

Junto a estos trabajos performativos, perifoneados a bombo y platillo por documentalistas-estrella, en la década de los 2000 se siguen produciendo también trabajos más observacionales, pausados, de los que consiguen plasmar en imagen el paso del tiempo y hacer de él el auténtico protagonista del devenir humano. Quizá el caso más extremo lo constituya ***El gran silencio*** (*Die große stille*, Philip Gröning, 2006), en el que la cámara se dedica a filmar, durante un año, la actividad en el interior de un monasterio cartujo. El resultado son casi tres horas en las que un montaje pausado, sin apenas diálogos y primando el silencio (fiel, en este sentido, a lo que retrata), intenta reflejar el espíritu de recogimiento de los monjes. Una película hecha a contracorriente, si tenemos en cuenta que se produce en un contexto social más bien marcado por las prisas y la inmediatez. En la misma línea de mirada pausada se había producido, unos años atrás, ***Ser y tener*** (*Être et avoir*, Nicolas Philibert, 2002), precisamente para mirar con nostalgia la cadencia pausada que aún late en ciertas prácticas educativas, en este caso en un entorno rural. Además de esta reflexión profunda sobre el paso del tiempo, que parece hacer un llamamiento a que el ser humano se replantee sus estilos vitales (y educativos) basados en la urgencia permanente, la película rescata planteamientos sobre un sistema educativo integral, en el que los alumnos no son separados por edades en diferentes aulas, y en el que todos aprenden de todos, y del entorno natural que les rodea. Ya desde los planos iniciales, que introducen el film mediante unos pastores de vacas y con dos tortugas que se abren paso en el aula de la escuela rural, el documental parece

entonar un canto a ciertos valores educativos conectados con lo natural. La ausencia de voz en off, la música sutil de acompañamiento, la meticulosidad en los detalles que la cámara encuadra, la elegancia con la que se recogen aquí y allá diálogos irrepetibles de los niños y del maestro, la paciencia infinita para dejar un encuadre hasta que el niño reaccione o haga algo (sea colgar un cartel en la pared, escribir unas letras en un papel, resolver un conflicto, cascar un huevo, o simplemente mirar por la ventanilla de un coche), son recursos formales que conforman un conjunto de cadencia pausada. Viene a demostrar, en cualquier caso, que un documental que quiere expresar vida con mayúsculas tiene que dedicar un tiempo generoso a la producción, a la mirada del director, y a la postproducción, a la forma de montarlo. Como en *El gran silencio*, en *Ser y tener* no hay narrador en off, ni entrevistas, ni declaraciones... la realidad filmada se revela a sí misma en un montaje que intenta ser fiel y respetuoso.

Filmar requiere su tiempo. La cámara es un instrumento de observación y un medio de aproximación. Los cineastas viven al ritmo de lo que filman. Se instalan en una duración necesaria para el descubrimiento de los hilos invisibles que circulan entre los individuos, entre los planos. A menudo, sus películas son el testimonio de una conciencia trágica. Es el caso, sobre todo, de cineastas como Raymond Depardon o Nicolas Philibert. En *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2002), Philibert rodó diez semanas, repartidas entre diciembre de 2000 y junio de 2001, en la única clase de una escuela de la Francia rural, acumulando unas sesenta horas de material filmado. Lejos de ser una colección de los mejores momentos, una suerte de florilegio, la película se desarrolla en torno a esa prueba a la que sometemos a la infancia: crecer y aprender a un mismo tiempo. Al hilo de las secuencias va apareciendo el denominador común de todas sus películas: el vínculo invisible que debe reinventarse cada día para que una comunidad circunstancial se mantenga y perdure. (Breschand, 2004: 41)

La misma confianza en la educación y en la capacidad infantil para el aprendizaje sano se muestra en *Mad Hot Ballroom* (Marilyn Agrelo, 2005), donde se documentan las clases de baile de salón en diferentes institutos neoyorquinos. En este caso, sí se recogen testimonios de profesores y alumnos, mezclándose animadamente con los concursos de baile inter escolares. De fondo late una reflexión sobre las oportunidades que se brindan a alumnos de barriadas con escasos recursos, y, también, una alternativa a la educación tradicional, basada en dinámicas más vivenciales en las que los niños adquieren destrezas que no se adquieren en los libros de texto (durante el baile tienen que mirarse a los ojos, cooperar y coordinarse con otras personas, etc.)

Prolifera también en el siglo XXI el cine de compilación (*found footage* o metraje encontrado), en especial el que utiliza películas caseras (*home movies*). No es casual, pues a estas alturas de siglo XXI llevamos ya unas cuantas décadas en las que cualquier ciudadano tiene un dispositivo para grabar imágenes, desde las primeras cámaras caseras de cine en super 8, hasta los *smart phones* actuales equipados con cámara, pasando por las versátiles miniDV. Se nos antoja un género que vivirá una explosión inminente en las próximas décadas, sobre el camino abierto por algunos pioneros, como Péter Forgács.

En este caso el fin no es tanto la denuncia como la recuperación de una memoria perdida, y la interrogación que se hace de las imágenes apropiadas es menos política que poética.

Péter Forgács lleva una década rodando sucesivas entregas de su admirable serie en video “Hungría privada”, en donde presenta, sin apenas manipulaciones, planos de home movies que ha ido recogiendo de sus paisanos. Al ver desfilar estas pequeñas (no)historias, anónimas y amateur, se suscitan todo tipo de reflexiones sobre la gran Historia, la que acabó barriendo estos rostros ignotos, y sobre los agentes políticos, los profesionales de la Historia, esos que sí hemos visto en el cine de compilación habitual (Weinrichter, 2005: 82)

En esta línea de recuperación de memoria más poética que política podemos rescatar **Grizzly Man** (Werner Herzog, 2005), un sobrecogedor documental de compilación basado en las grabaciones caseras de Timothy Treadwell, un naturalista que filmó sus encuentros con osos durante varios años y que acabó siendo devorado por uno de ellos. Más allá de esta cruel anécdota, Herzog no pierde la ocasión de ofrecer entre líneas una reflexión sobre la soledad del ser humano, sobre el espacio que le queda a algunos idealistas inadaptados al entorno. Algo más de denuncia, si no política, si mediática, contiene **Capturing the Friedmans** (Andrew Jarecki, 2003), que hace una impresionante revisión histórica del caso Arnold Friedman, un profesor y padre de familia que fue acusado de pederastia, junto a uno de sus hijos. La película mezcla con maestría las entrevistas actuales (a dos de los tres hermanos, a policías que trabajaron en el caso, a algunos de los alumnos supuestas víctimas de los abusos, etc.) con las imágenes de las cámaras caseras de los Friedman (en las que, junto a todo tipo de imágenes familiares más o menos habituales, se incluye una sorprendente crónica visual de los días del juicio). Así, el metraje avanza entre la presentación de datos que cuestionan la transparencia del caso, resuelto entre mil dudas por las urgencias mediáticas, y la magnética pregnancia que suscitan las grabaciones de una familia peculiar, volcada en sus confesiones a la cámara casera. Un claro ejemplo del efecto *vampírico*, casi voyeur, de ciertas imágenes que han sido extraídas de su contexto habitual (en este caso el entorno familiar casero) para ser resignificadas en otro ámbito.

La otra apuesta por el poder de exaltación de las imágenes; aun siendo como es anhistórica, no por ello siente menos amor por la historia. Las imágenes vampirizan nuestros sueños y nuestras certidumbres, al tiempo que los encarnan. Su exploración crítica es la condición necesaria para reactivar nuestros imaginarios. Para nuestras formas de recorrer, y no ya de abarcar, el mundo (Breschand, 2004: 57).

En parámetros similares a *Capturing the Friedmans* se plantea **The Devil and Daniel Johnston** (Jeff Feuerzeig, 2005), en el que se aprovechan películas caseras y grabaciones amateur de su protagonista para hacer un recorrido crepuscular por su deterioro maniaco-depresivo, una afección que le corta cualquier posibilidad de desarrollar una prometedora carrera musical. Las entrevistas (actuales) a personas de su círculo (principalmente familia y amigos) se mezclan con sus grabaciones domésticas, con algo de archivo (sus apariciones en MTV, por ejemplo) y hasta animaciones (en clara referencia a su afición a los comics).

Otras revisiones de acontecimientos más o menos mediáticos se dan en **Man on Wire** (James Marsh, 2008) o en **Tocando el vacío** (*Touching the Void*, Kevin Macdonald, 2003). En **Man on wire**, se recrea la hazaña de Philippe Petit, un conocido funámbulo (equilibrista) cuya peculiar

afición consistía en cruzar furtivamente sobre el cable edificios famosos (la catedral de *Notre Dame* en París, el puente Harbour de Sidney...). Aunque el documental no incida especialmente en ningún ámbito social o de denuncia política, sí que es muy rescatable la estructura en la que se sustenta. Vehiculado a través de entrevistas actuales con el propio Petit y con personas de su entorno, y en las fotos históricas de sus proezas, se genera una auténtica trama de estilo ficcional basada en su principal hazaña, que fue la de cruzar sobre el alambre las Torres Gemelas de Manhattan (Nueva York). El espectador vive la historia en una suerte de linealidad cronológica, y asiste al momento de las Torres Gemelas en un clímax de acción repleto de suspense, como si lo narrado estuviera ocurriendo ahora, por primera vez, delante de sus ojos. Aún más cercano a la ficción se ubica ***Tocando el vacío***, en el que se recurre a actores profesionales para recrear la épica historia de Joe Simpson y Simon Yates, dos alpinistas que sortearon la muerte en las agónicas circunstancias a las que se vieron sometidos en los Andes peruanos. Al hilo de los testimonios de los protagonistas, se dramatiza en imagen su dantesca aventura alpinista. La reconstrucción fílmica se sobrecarga de emotividad al sentir, gracias al relato en los totales, que lo recreado ha sido verdad (un curioso efecto intensificador del documental que no tendría, probablemente, una clásica película basada en los hechos reales).

Otra curiosa combinación entre documental y drama se da en ***La historia del camello que llora*** (Die Geschichte Von Weinenden Kamel, Byambasuren Davaa, Luigi Falorni, 2003), un trabajo que sigue las peripecias de una familia nómada mongola, al sur del desierto del Gobi, y que destila unas interesantes conexiones formales con ***Nanook el esquimal*** (en uno de los viajes al entorno urbano, uno de los protagonistas curioseaba con extrañeza un televisor, muy al estilo de la escena en que Nanook se queda asombrado con un gramófono). Se siguen las peripecias de la familia, de tres generaciones, explotando al máximo sus planos cortos, así como los del camello que da nombre al título. La anécdota de la camella que da a luz y rechaza a su cachorro articula como anécdota un documental antropológico que ofrece una visión sobre el estilo de vida nómada.

Otro de los itinerarios más transitados por el documental en la primera década del 2000 es el de la música, que alumbra, casi siempre a modo de biografías profesionales, documentales como ***Leonard Cohen: I'm Your Man*** (Lian Lunson, 2006), ***No Direction Home*** (Martin Scorsese, 2005), ***Neil Young: Heart of Gold*** (Jonathan Demme, 2006) o ***Metallica. Some Kind of Monster***, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, 2004). Se aprovecha el tirón de cartel de cada músico o grupo para componer, en torno a su leyenda, un documental biográfico.

Pero quizá la gran aventajada de la década sea la temática medioambiental, en consonancia con una creciente conciencia social sobre el cambio climático y la degradación del entorno natural. En una línea complaciente, centrada simplemente en la contemplación poética de la naturaleza, se ubican trabajos como ***Deep Blue*** (Alastair Fothergill y Andy Byatt, 2003), un documental sobre la fauna y flora oceánica cuyo éxito llevó a sus responsables a repetir experiencia con ***Tierra*** (Alastair Fothergill, Mark Linfield, 2007), ambas de impecable y sofisticada factura técnica, ***El viaje del emperador*** (La Marche De l'Empereur, Luc Jacquet, 2005) y ***Nómadas del viento*** (Le peuple migrateur, Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, Michel Debats, 2001). Pero quizá el trabajo más destacable para nuestra investigación, por su

vocación de denuncia y de influencia mediática sea ***Una verdad incómoda*** (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006), articulada en torno a las conferencias sobre el calentamiento global de Al Gore. Un documental muy bien estructurado que salva con solvencia el hándicap de estar basado mayoritariamente en las clases magistrales de Gore. Evidentemente, el tirón mediático del ex-vicepresidente norteamericano convirtió el documental en un éxito sin precedentes, y ejemplifica bien la tendencia de aprovechar figuras de referencia para ubicar las películas en la agenda de estrenos importantes⁹⁹. Parece difícil imaginar un éxito similar sin la participación de Al Gore.

5.3. El documental en España

Si atendemos a la opinión mayoritaria de investigadores y expertos, la historia del documental español a lo largo del siglo XX no se define precisamente por su grado de excelencia. No es prolífica, por un lado, en cantidad de títulos. Por otro, no es referencia en el contexto internacional en cuanto a figuras o títulos emblemáticos se refiere, salvo contadas y brillantes excepciones. Y, por último, probablemente relacionado con lo anterior, tampoco ha sido un fenómeno suficientemente investigado o atendido por estudios teóricos relevantes. Quizá este escaso bagaje (sólo puede calificarse como *escaso* si se compara con otras filmografías documentales como la francesa, británica o estadounidense) tenga bastante que ver con la férrea censura que el dilatado periodo de dictadura franquista impuso en el país, controlando la casi totalidad del circuito informativo y documental bajo el influjo implacable del NO-DO.

En cualquier caso, este “carácter mustio”, tal como lo definen Catalá, Cerdán y Torreiro¹⁰⁰ en su brillante libro *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, no debe hacernos pasar sin detenernos por las diferentes etapas que, en definitiva, han ido forjando la producción documental actual, y que, en pleno siglo XXI, ahora sí, ofrece suficientes signos de madurez como para considerarla suficientemente saludable. Y en este trayecto debemos fijarnos en las figuras relevantes que, aunque escasas, son muy dignas de consideración para nuestra investigación. Nos referimos a documentalistas como Val del Omar, Martín Patino, Jordá, etc., que además de sus innegables éxitos como directores cuentan entre sus méritos con el de abrir camino a una generación actual de otros tantos directores brillantes: Corcuera, Rioyo, Bosch, Solé, etc.

Que hoy podamos congratularnos de una estimable producción documental tiene mucho que ver con todos ellos, con los que de un modo u otro contribuyeron al desarrollo de nuestra historia documental: con los pioneros, con los documentalistas y camarógrafos oficiales del NO-DO y de Televisión Española, y por supuesto también con los creadores disidentes, los que fueron capaces de elaborar miradas que se salían de los márgenes impuestos por la España oficial.

5.3.1. Primera etapa: de los orígenes a la Guerra civil

Las tres primeras décadas del cine realista español se definen, como ocurría en otros países europeos, por la producción de noticiarios (actualidades), “bien sea con destino al mercado interior, bien como contribución a los noticiarios internacionales” (Monterde en Catalá *et al.*, 2001: 22). Unos noticiarios, tanto los propios como los ajenos, que ofrecían básicamente una imagen folclórica de la realidad española: toros, bailes, actos de semana santa, desfiles militares... Apenas las campañas bélicas en el norte de África se salían de este caldo de cultivo temático, si bien lo hacían desde un tratamiento muy próximo a las esferas de poder:

No se trata de negar que un desfile, una procesión o una corrida de toros formen parte de la realidad, pero sí de entender cómo su abusiva y casi exclusiva presencia fílmica supone una selectividad derivada de una mentalidad que respondía eficazmente a las estructuras sociales, económicas y políticas que regían en la España de la Restauración y el bipartidismo caciquil, muy poco interesadas en registrar y mostrar escenas de la conflictividad social del momento o de desmentir la visión edulcorada de acontecimientos tan dolorosos como las campañas africanas. (Monterde en Catalá *et al.*, 2001: 22)

Uno de los pocos trabajos documentales que escapa a estos tópicos es, ***Almadrabas*** (Carlos Velo, Fernando G. Mantilla, 1934), que en algo más de 20 minutos narra todo el proceso de la industria atunera gaditana (las almadrabas), desde la recogida del atún en las barcas hasta los tratamientos industriales para su comercialización en conserva y derivados. Puede considerarse un documental moderno, si se tiene en cuenta que por contenido (no tanto por la forma) se alinea con producciones europeas de la época como ***Drifters*** (John Grierson, 1929). Aunque su principal virtud radica en el sentido divulgativo con el que explica el tratamiento del atún, no deja de tener un interés social, especialmente a día de hoy, por lo que supone de muestra de un proceso obrero e industrial histórico.

Cuando irrumpe la Guerra Civil, la lógica bélica y propagandística se impone para dar como resultado unos reportajes y documentales más preocupados por la urgencia de la llamada a filas que por la penetración aguda o reflexiva en la realidad. Así ocurre con producciones españolas como ***Movimiento revolucionario en Barcelona en 1936*** o ***El entierro de Durruti*** (1936), o con las extranjeras realizadas en España, del tipo ***Tierra española*** (Joris Ivens, 1937), que tampoco escapan a cierta simplificación, propia de los mensajes de propaganda (en este caso, anti-fascista).

A partir de aquí, y durante casi cuatro décadas, el NO-DO (Noticiario Documental), noticiario estatal de obligada difusión, monopolizará cualquier posibilidad de ofrecer discursos informativos cinematográficos, con lo que se entiende que la producción que escapa a este control es prácticamente marginal¹⁰¹.

5.3.2. El documental informativo español en los años 50-70

En los años 50 se produce una cierta regeneración del documental español, al hilo de las Conversaciones de Salamanca, que entre sus conclusiones aboga por la necesidad de darle un impulso renovador al género, haciendo ya mención a su *función social*: “Nuestro cine documental debe adquirir una personalidad nacional, creando películas que cumplan una función social y reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos y su realidad en nuestros días” (Catalá *et al.*, 2001: 24).

Así, surgen interesantes contraplanos al folclorismo extenuante de años atrás, como el que realiza Manuel Summers en **Juguete rotos** (1956), un retrato de figuras que fueron populares en su momento (como el cantante *Gilbert*, el boxeador Uzcudum, o el futbolista Gorostiza) pero que, años después, viven años de decadencia crepuscular. Todos estos personajes, revisados en su etapa de decadencia, constituyen los *juguete rotos* del título, pero el documental no deja de abordar con auténtico sentido crítico otras cuestiones igualmente relevantes en lo sociocultural: cómo los medios de comunicación catapultan a la fama y entierran en el olvido, por ejemplo. Todo ello con el trasfondo de una España pobre e inculta (en las entrevistas se intenta dejar claro, por ejemplo, los bajos índices de lectura de la población).

En **Cuenca** (1958), Carlos Saura intentó retratar también la esencia del hombre español, según él, “olvidado en el anonimato de tantos documentales baldíos” (cit. en Pastor, 2005: 269). Con voz en off de Paco Rabal, la película documenta fiestas populares, oficios y tradiciones, siempre intentando, según el propio Saura, ofrecer “un cine primitivo, brutal, donde el hombre y la tierra se identificaran formando un todo” (cit. en Pastor, 2005: 270).

Val del Omar ofrece un curioso ejercicio estilístico en **Fuego en Castilla** (1959), un “ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable”, tal como el autor lo presenta en sus créditos de inicio. Un montaje muy formalista de apenas veinte minutos a base de planos de iconografía religiosa: fachadas e interiores de iglesias, claustros, y, sobre todo, las esculturas de *San Sebastián*, de Alonso de Berruguete, y la de *Santa Ana*, de Juan de Juni. Sobre estas imágenes aplica Val del Omar toda suerte de recursos formales: deformaciones ópticas, sobreimpresiones, y, especialmente, juegos de proyección lumínica que, junto a los elaboradísimos e inquietantes efectos electroacústicos de sonido (como principales y casi únicos componentes de la banda sonora), componen una desasosegante mirada sobre la religión y las tradiciones espirituales (la semana santa, por ejemplo). Similar estilo desarrolló en **Aguaespejo granadino** (1955) y en **Acariño galaico** (1961), que, junto a **Fuego en Castilla**, componen su *Trilogía elemental de España*.

Lejos de los árboles (Jacinto Esteva, 1972) también puede leerse en clave de lectura a contracorriente. Su recopilación, casi etnográfica, de tradiciones culturales y religiosas ancladas en la superstición sombría y en lo ancestral primitivo, viene a chocar de frente con una sociedad española que en los años 70 intenta subirse al tren del desarrollo europeo moderno. Por encima de la denuncia más o menos solapada de esas tradiciones arcaicas, Esteva sostiene en su documental la tesis de que esa España rural también forma parte indisoluble de la España urbana que ahora intenta borrarla.

Lejos de los árboles pudo haber nacido y ser publicitada como una denuncia de lo atávico e inercial que sobrevivía en la España desarrollista de los sesenta, pero lo que constituye es un regreso en toda regla a uno de los temas centrales para las vanguardias del siglo XX: la alteridad, los otros mundos que están en éste, el más allá que está aquí, las puertas o trampillas a través de las cuales se accede a otros universos humanos ocultos o invisibles, habitados por las dimensiones más opacas de la condición humana. Al otro lado del límite se encuentran aquellos que hemos llamado primitivos, bárbaros o salvajes, pero también quienes, más cerca, en las afueras, encarnan lo arcaico, lo elemental, y al tiempo desmesurado. Pero hay otros lindes, ahora interiores, desde los que lo inconcebible se expresa como parte inmanente a la propia vida urbana. Formado como urbanista y arquitecto, Esteva quiso contribuir con *Lejos de los árboles* a desmentir el falso divorcio entre lo rural y lo urbano y a reflexionar de un modo otro sobre la ciudad, mostrando cómo se agitaban en ella las mismas fuerzas de lo distinto y lo incalculable que se había querido exiliar más allá de sus murallas (Delgado, 2001: 227).

La película de Esteva ofrece un interesante uso de los recursos formales. Básicamente, es un montaje que, por bloques temáticos, va ilustrando diversas tradiciones y/o fiestas populares españolas, desde la romería del Rocío en Almonte hasta las danzas de la muerte en Girona, pasando por el toro del mar en Alicante o las flagelaciones de disciplinantes en La Rioja por Semana Santa. Todo este catálogo de costumbres se acompaña de una banda sonora muy trabajada: por un lado, una narración en off a dos voces, que de manera muy ocasional, contextualiza mínimamente las imágenes, o bien las resignifica con curiosos recitados poéticos (por ejemplo, versos del *Éxtasis* de Santa Teresa sobre imágenes diversas de oficios religiosos). Por otro, una serie de músicas y efectos de sonido que ayudan a intensificar otros muchos pasajes, especialmente los más duros y negros. En este sentido, hay usos muy penetrantes, como el de los gritos y lamentos que sonorizan las imágenes de los “endemoniados” en Lalín (Pontevedra). En otras ocasiones, se recurre al contrapunto musical, como cuando se utiliza la música sacra de órgano para acompañar las imágenes de celebración festiva (altamente desinhibida) en un tablao flamenco. De esta manera, Esteva ofrece una mirada autoral muy creativa, pero explícita casi en su totalidad a través del montaje y de la banda sonora. Este muestrario etnográfico, de cien minutos, abre y cierra con el recitado en off de una tradición de la noche de San Juan, en la que se apela a “remediar los males del mundo”. Parece la propuesta de Esteva para trazar el camino a una España que, intentando abrirse al futuro y a la modernidad, aun sobrelleva lastres muy pesados.

En una línea similar puede considerarse el trabajo *España insólita* (Javier Aguirre, 1964) que rescata en su metraje otro inventario de costumbres y tradiciones españolas casi desconocidas, con el valor añadido, por tanto, de sacar a la luz, en la España de los 60, una serie de ritos ancestrales, danzas olvidadas, etc. que no salía en las postales turísticas oficiales. Por extensión constituye, lógicamente, un documento de gran valor etnográfico.

5.3.3. El documental informativo español durante la Transición

En 1975 desaparece la obligatoriedad de exhibición del NO-DO, lo que aumenta la posibilidad de supervivencia de noticiarios con versiones de la realidad diferentes a la que se ha venido imponiendo desde el aparato oficial. Sin embargo, esta apertura llega en un momento coyuntural en el que el noticiario cinematográfico mundial está en pleno declive, con lo que apenas se mantienen iniciativas en este sentido en el contexto español.

El cine documental español del tardo y postfranquismo no escapó a la paradoja inherente a la totalidad de la cinematografía española: cuando se dieron las condiciones de libertad de expresión y disolución del monopolio informativo estatal que había intentado dinamitar la contrainformación del cine militante, ya había pasado la hora de la información cinematográfica, de tal forma que experiencias como el *Noticiari de Barcelona* o los *Ikuska* vascos sólo aguantaron con alguna vitalidad en la confusa coyuntura de la transición, pero no como el comienzo de una nueva época sino como el certificado de extinción de la función informativa del cine no-ficcional (Catalá et al., 2001: 25)

Sin embargo, no tardarán demasiado en llegar documentales que revisan la época franquista, siempre con una mirada muy anclada en el presente.

En 1971, Basilio Martín Patino realizó uno de los documentales más aclamados de la historia documental española, ***Canciones para después de una guerra***, aunque no puede estrenarlo hasta 1976. A nivel creativo, es sin duda uno de los trabajos más originales vistos hasta entonces en España, por la potente combinación entre imagen y banda sonora con la que se pretende ilustrar el periodo español de posguerra. A nivel visual, el montaje se articula como una película de compilación, con imágenes de archivo (noticiarios de la época y películas cinematográficas, fundamentalmente), mezcladas con otras rodadas ex profeso en las que cabe de todo, desde recortes de prensa del momento hasta viñetas de comic (Carpanta, El capitán Trueno...), en combinación con una heterogénea amalgama de cartelera propagandística, anuncios publicitarios, fotografías, portadas de revista, y grafismos varios (mapas, onomatopeyas escritas...). Por su parte, la banda sonora apuntala toda esa suerte de imágenes, a veces reforzándolas, a veces contrapunteándolas, con canciones diversas, todas características de la posguerra: marchas bélicas, himnos militares, coplas, jotas, saetas, boleros, tangos, canciones infantiles, *fox trot*... a las que se suman otros sonidos característicos de aquellos años: locuciones de radio, diálogos fílmicos, y apenas algunas mínimas locuciones en off que se salpican por el film: “eran canciones para sobrevivir... canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo”. En ***Canciones después de una guerra***, Martín Patino realiza un ensayo interpretativo sobre la época de posguerra en la que le tocó crecer (“en el lado de los vencedores”, como él mismo admite), en un original ejercicio cuya pretensión no se ubica en la racionalidad más típica de mostrar imágenes ocultas o inéditas, sino en la de mostrar las ya conocidas, pero extrayéndolas de su sentido inicial y combinándolas con músicas que les aportan un nuevo valor, en este caso, de catarsis emocional. El valor del documental reside ahí, en apelar a la memoria desde la emoción del recuerdo musical (“Nunca pude imaginar que un día me emocionara escuchando el cara al sol”, escribía un crítico, amigo de Patino, acerca del documental). Por el camino, claro, quedan

los juegos retóricos valiosos: la carcajada que provoca ver a Hitler en el montaje mientras suena *La gallina papanatas*, o el sobrecogimiento que produce ver en el montaje a niños hambrientos mientras la banda sonora celebra triunfos con pasodobles o coplas. Patino reconoce que su película es, sobre todo, “un acto de comprensión, de conocimiento, me atrevería a decir que un acto de amor y de homenaje a las víctimas más inocentes: los niños”¹⁰². Y queda una madura reflexión sobre el poder de los medios de comunicación de masas (de ahí la presencia tan abundante de prensa, revistas, publicidad y televisión) para generar realidades amables bajo el embrujo del particular star-system español (cantantes folclóricas, toreros, actores y actrices...) y enmascarar los problemas reales de una población que agonizaba en materia de derechos básicos.

Con una voz en off concluye el documental, en una especie de epílogo que constituye, en nuestra opinión, un perfecto epítome del sentido que tiene un film de compilación histórica. Sobre imágenes de archivo, en las que, ahora por primera vez, se individualiza en personas concretas (a través de realces visuales diversos, que destacan a los sujetos de la globalidad de los planos generales para individualizarlos), el narrador reivindica la importancia de la memoria y del testimonio audiovisual para retenerla: “pero yo tampoco estaré algún día, ni les interesaré, y no tendré mi recuerdo, y hasta se extrañarán de que haya existido”. Al hacerlo cuestiona la validez de la imagen para ser testigo del horror vivido (“se extrañarán... de que las fotografías hayan podido ser verdad”), y de la importancia que tiene la memoria histórica como lucha contra el olvido (“no quedará nada, ni nadie, volverá a vengarse de nosotros el tiempo”). Queda claro que Martín Patino pretende, con su documental, dejar constancia, ante las generaciones venideras, de esta memoria histórica y emocional.

Posteriormente Martín Patino realizó *Caudillo* (1975), otro film de compilación, que puede considerarse una continuación de *Canciones para después de una guerra* (Torreiro, 2001: 231), pero mucho más centrado en las esferas de poder franquista.

Un análisis muy peculiar de la personalidad de Franco se ofrece en *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977). El documental analiza en su metraje la película *Raza* (José Luis Saénz de Heredia, 1941) alternando fragmentos de la misma con declaraciones de Pilar Franco (hermana del dictador), y de Alfredo Mayo (protagonista del film). A través de la yuxtaposición de estos tres recursos, que se alternan de principio a fin en una estructura muy lineal y monocorde, se intentan extraer claves profundas de la personalidad de Franco, basándose en el hecho, de sobra conocido, de que fue el propio Franco el responsable del guión de *Raza*. Y siendo *Raza* una superproducción que canta las excelencias del espíritu español (militar, religioso, familiar, etc.), en la que siempre se ha visto una sublimación de los anhelos personales de Franco, el documental de Herralde trata de extraer claves que alumbren esta personalidad desde una perspectiva diferente (en este caso, a través de su obra cultural, con un documental que es a su vez cine dentro del cine).

Poco antes de *Caudillo*, en 1973, Basilio Martín Patino realizó otra de sus obras cumbres, *Queridísimos Verdugos*, que por motivos de censura no pudo estrenarse hasta 1977. En esta ocasión, el montaje se articula con voz en off y con entrevistas a tres verdugos. Se saca así a la luz uno de los resortes más ocultos de los poderes estatales represivos, como es el del ejecutor legal de la pena de muerte. Y para ello se da voz a tres personas concretas que ponen cara a

este aparato gubernamental español que ejecuta a sus súbitos rebeldes. En este proceso, y gracias a las elocuentes entrevistas (cuyo protocolo, pactado con los implicados por dinero, es presentado al espectador), los verdugos quedan retratados en su limitado nivel cultural y en sus escasos remordimientos éticos. Terminan por ofrecer una imagen de *pobres diablos*, que probablemente resultaría bonachona para cualquier espectador que fuera capaz de olvidar por un momento el motivo por el que protagonizan el film. Como ocurriera en ***Canciones para después de una guerra***, el contrapunto musical le sirve al director para ironizar seriamente sobre la pena de muerte (en algunos pasajes pueden escucharse villancicos, canciones infantiles y hasta música sacra). De cierre, Martín Patino narra la aceptación del cargo hereditario por el hijo de uno de los verdugos, mientras las imágenes muestran un Madrid moderno que no parece inquietarse por albergar tamaña barbaridad. Para concluir, ofrece, con el *Gloria* de Haendel, su dedicatoria: “En memoria de tanto dolor”.

Una revisión poco habitual de la España franquista la encontramos en ***El desencanto*** (Jaime Chávarri, 1976), pues, a diferencia de los documentales ortodoxos de compilación, la lectura del pasado no surge de la revisión e interpretación de los materiales de archivo, sino de las miradas, vivencias y testimonios de una familia concreta, la de los Panero. La muerte del poeta franquista Leopoldo Panero se usa en el documental como detonante, para que desde ahí su familia exponga ante las cámaras su propia visión de la época en la que al padre le tocó vivir. Desde este punto de partida, el documental, gracias a la fuerza cinematográfica de *personajes* (casi habría que llamarlos así, evocando a la ficción) como los hermanos Michi, Leopoldo María y Juan Luis Panero, o los de la mujer/madre Felicidad Blanc, se convierte en una interesante radiografía del ser humano. En sus declaraciones, los familiares del poeta se desnudan abiertamente, y sus inquietudes, grandezas y miserias emocionales afloran con más fuerza que los datos históricos de la época que evocan, en un juego de capas de lectura que casi podíamos considerar, salvando las distancias, un precedente español de los reality-shows actuales. Se renuncia a la voz en off, la cámara logra invisibilizarse (aun con la inclusión de totales que pudiera denotar su presencia), en un resultado formal que parece estar filmando la vida misma de la familia. Los personajes parecen coger las riendas del montaje para hacerse un autorretrato familiar catártico. De fondo, se da una lectura sobreañadida que acabará haciendo daño en ciertas esferas de poder, ya que lo que aquí subyace de fondo es el fracaso de un modelo familiar franquista que hasta poco tiempo antes había sido usado como modelo de virtud.

El desencanto constituye, junto a ***Canciones para después de una guerra***, una de las más brillantes lecturas en clave emocional de las heridas generadas por la guerra y por el franquismo. No se dan en ellas una lectura de las repercusiones a nivel macropolítico o macrosocial, sino que se aterrizan a la individualidad del ser humano. Si en ***Canciones para después de una guerra*** es el director quien se desnuda ante su audiencia, en ***El desencanto*** son los familiares de Leopoldo Panero los que quedan retratados en la desazón que la época franquista les dejó sumidos (junto a otras circunstancias ineludibles de su propia intimidad familiar).

Entrando en análisis político, cabe destacar trabajos como ***Informe General*** (Pere Portabella, 1976), que intenta sacar a la luz, justo tras la muerte de Franco, opiniones y visiones de la

realidad que habían quedado hasta entonces silenciadas. Como el propio director reconoce¹⁰³, se utiliza el documental como recurso para llegar allí donde “los medios de comunicación de masas” no llegaban.

La idea central de este film tuvo su origen en el mismo contexto donde pretende situarse: el vacío informativo, fruto de la falta de acceso a los medios de comunicación de masas de importantes sectores de la opinión del país. Y en la medida que el cine puede contribuir a elevar el grado de sensibilización por temas que son esenciales para el futuro de nuestra convivencia ciudadana. Este largometraje no está planteado como un documento reportaje sobre el pasado inmediato, sino todo lo contrario. Pretende ser un intento de reflexión y aproximación a nuestra realidad partiendo de la actualidad en la cual es indudable se han producido cambios substanciales en el clima y el ritmo y en el proceso de creación del cual está comprometido todo el país (Portabella: 2009).

Son casi tres horas de filmaciones clandestinas, rodadas en los meses que siguieron a la muerte de Franco, en los que Portabella ya experimenta, como es habitual en su filmografía, con los límites entre realidad y ficción.

Otro análisis con connotaciones políticas se produce en ***El proceso de Burgos*** (Imanol Uribe, 1979), basado en entrevistas a las dieciséis personas encausadas en el consejo de guerra celebrado en Burgos (con causa de la muerte del policía Melitón Manzanas en un atentado de ETA en 1968).

Más allá de las revisiones de la época franquista, o de la II República y guerra civil (***La vieja memoria***, de Jaime Camino, 1979), el documental también le hinca el diente a lo social, dándose interesantes lecturas de actualidad muy al margen de los cánones oficiales. Así ocurre, por ejemplo, en ***Ocaña, retrato intermitente*** (Ventura Pons, 1978), un retrato en vida del polifacético artista homosexual José Pérez Ocaña. Un documental marginal, alternativo y valiente, si consideramos que a finales de los 80 no existe aún un nivel de apertura social ni gubernamental (aún estaba vigente la *ley de peligrosidad social*) tan amplio como para acoger felizmente este tipo de iniciativas provocadoras. Por otro lado, Gonzalo Herralde consigue un contundente trabajo con ***El asesino de Pedralbes*** (1978), que es a la vez crónica del crimen y posterior juicio del caso José Luis Cerveto, pero sobre todo retrato casi psicoanalítico del propio Cerveto, cuya sinceridad y capacidad de expresión terminan por ofrecer un retablo espeluznante. No le hizo falta a Herralde narración en off para conseguir un relato bien hilado, basado en los testimonios de Cerveto y en los del resto de protagonistas del caso (cronista judicial, abogado de Cerveto, expertos en psiquiatría, allegados de su entorno vecinal o familiar, compañeros de prisión, etc.). Los titulares de prensa y la presencia de la cámara en los lugares del crimen se suman a los testimonios para ofrecer un recorrido vertiginoso por la vida y “obra” del asesino, sin renunciar a cierta vocación periodística (una cartela en los créditos de entrada, por ejemplo, advierte que *en esta película las intervenciones de personas que no han querido ser reconocidas y los fragmentos con deficiencias técnicas se han incluido por su irreplicable interés testimonial*). Entre líneas y planos queda sitio también para alguna reflexión de corte social: ¿son eficaces las instituciones penitenciarias para la reinserción? ¿es verdaderamente justo el sistema judicial?

Otra producción llamativa, en este caso por el sentido de reivindicación laboral y de la acción colectiva es **Numax presenta...** (Joaquín Jordá, 1979), en la que se documenta el proceso de autogestión empresarial llevada a cabo por los trabajadores de Numax, tras sufrir ésta un intento de cierre. Ya desde el arranque, con un discurso leído en asamblea por los 69 trabajadores, en el que presentan explícitamente el documental, citando su presupuesto (600.000 pesetas), se aprecia su tono reivindicativo (*dignidad obrera, combate frente al capital, espíritu del mayo francés*, etc. que son expresiones que atraviesan el metraje). Aparte de su interés intrínseco como obra aislada, la experiencia de **Numax presenta...** se completa 25 años después, cuando Jordá decide rodar, con parte de los mismos protagonistas, **Veinte años no es nada** (Joaquín Jordá, 2005) (ver capítulo 10 de esta tesis, donde analizamos documentales con temática de conflictos laborales)

Experimental y metalingüístico resulta **Cuadecuc, vampir** (Pere Portabella, 1970), una especie de making of de la película de Jesús Franco, **El conde Drácula** (1970), pero que deambula por territorios muy alternativos a lo que se espera de un diario de rodaje habitual (teniendo en cuenta que entonces ni siquiera era habitual la grabación de making of de películas). Se emplea una fotografía muy contrastada en blanco y negro, y una banda sonora muy especial, de músicas y diálogos mostrados pero no audibles, mientras que la cámara busca encuadres que a veces recrean la ficción (no distinguiéndose si lo que se ve son planos de making of o de una narración fílmica convencional) y a veces la destapan (mostrando focos, otras cámaras, sesiones de maquillaje, etc...). Lo interesante es que se invita al espectador a hacer una lectura atípica del texto cinematográfico, replanteándose continuamente los límites entre documental y ficción. Pere Portabella abre un nuevo camino a la autorreflexividad en el documental español, que será transitado por otros autores en las décadas posteriores.

5.3.4. El documental informativo español durante los años 80-90

A principios de los 80 se estrena en San Sebastián el documental **Rocío** (Fernando Ruiz Vergara; 1980), una producción peculiar por lo que tiene de única. Única por ser la primera y última producción de su director, y única por pertenecer a la lista de películas censuradas por el Tribunal Supremo ya en plena democracia (en 1977 se había establecido el nuevo sistema de control y calificación de películas, quedando sin efecto la hasta entonces imperante censura franquista). En **Rocío** se analiza a fondo la conocida fiesta popular andaluza de Almonte (Huelva), cuestionándose por el camino algunos temas delicados: si existe aprovechamiento por parte de las esferas de poder de la devoción popular religiosa, el destino de los fondos recaudados por la romería, la derivación de las fiestas religiosas en jolgorios no tan devotos (más parecidos a *bacanales*), la mutilación de obras de arte para uso procesional, etc. pero, sobre todo, el documental hurga en la herida de la guerra civil española, ofreciendo testimonios muy duros, incluida una acusación directa al supuesto responsable de una matanza en masa. El secuestro judicial de la cinta supone un ejemplo más de cómo las relaciones documental-poderes estatales no siempre mantienen relaciones fluidas.

Similares problemas administrativos tuvieron los directores Cecilia y José Juan Bartolomé para estrenar **Después de...**, un díptico documental compuesto de dos partes, **No se os puede dejar**

solos (1981) y **Atado y bien atado** (1983). Tras la muerte de Franco (de ahí el *después de...* del título), ambos directores salieron a la calle (mítines, manifestaciones, convocatorias...) para tomar el pulso a la ciudadanía, recabando sus opiniones y estados de ánimo respecto a la nueva situación sociopolítica. Lo mejor del resultado es la frescura del trabajo realizado a pie de calle, sólo posible gracias al uso de equipos ligeros de 16 mm. (que respondían bien a las condiciones de luz ambiente), y la pluralidad de opciones incluidas en el metraje, en el que tienen cabida desde el *Arriba, España...* de los partidarios del régimen anterior hasta el *sí hace falta metrallera*, de los defensores de la lucha armada. Interesante trabajo que, quizá sin pretenderlo, termina por convertirse en un documental de cierto tono divertido, debido en sobre todo al contraste entre posturas extremas que, del puro fervor con que son expuestas en muchas ocasiones, rozan lo esperpéntico. Lo trágico y lo cómico se dan la mano en un montaje inteligente.

En cualquier caso, la década de los 80 no es especialmente prolífica si se compara con décadas anteriores en las que la coyuntura político-social parecía reclamar un mayor activismo reflexivo tras las cámaras. Algo a lo que contribuyó la crisis de espectadores en sala para el cine en general.

Desde el cine, cualquier observador podía comprobar cómo el consumo en salas sangraba por una herida que parecía gravísima (entre 1979 y 1985 se perdieron en España cien millones de espectadores, la mitad de la audiencia). La nueva situación redujo a niveles simbólicos la presencia de documentales en las pantallas grandes que habían tenido una cierta presencia durante la transición democrática y la siempre reducida exigencia de experimentación formal o de contenidos ligada a la pacata industria cinematográfica española; por supuesto que tampoco las políticas de la administración supusieron ningún tipo de acicate ni para la exhibición ni para la experimentación. (Catalá et al., 2001: 85)

Efectivamente, la ausencia del activismo político de años pasados abre paso en el documental a una cierta experimentación creativa, con frecuencia desde lo metalingüístico y/o la reflexividad formal, como ocurre en *Innisfree* (J. L. Guerín, 1990) o *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), ambos de mirada penetrante en lo real a través de la cultura. Y entre los trabajos que reflexionan sobre las posibilidades del documental y del medio audiovisual en general para reflejar la realidad hay que destacar una vez más la obra de Martín Patino, en este caso con dos obras que bien pueden entenderse como falsos documentales o directamente como ficciones, aunque plantean de fondo una cuestión muy “documental”: ¿cómo debe enfrentarse el espectador ante ciertas reconstrucciones de hechos cuya objetividad se da siempre por hecho? Nos referimos a *La seducción del caos* (1991), y a la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996).

No faltan experiencias marginales, de documentales que por ejemplo aplican su creatividad a temas de salud mental, como *Animación en la sala de espera* (Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz, 1982), o incluso a lo escatológico, como *Cada ver es...* (A. García de Val, 1981).

Aunque ya se había reflexionado anteriormente en España sobre la capacidad del documental para representar la realidad, ahora se introducen nuevos factores para el debate, que apelan al imaginario fílmico del espectador, generando alegorías sobre sus propias construcciones

mentales. Si en *Innisfree* José Luis Guerín revisa en la actualidad, casi con vocación etnográfica, las localizaciones y habitantes del pueblo protagonista de la película *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952), García del Val apelará al terror generado por *Los pájaros* (Hitchcock, 1963), insertando un fragmento de su montaje en *Cada ver es...*, de donde cabe extraer una comparación entre el terror generado por la ficción y el que activa en la vida misma el miedo a la muerte y sus circunstancias.

Cada ver es... puede considerarse un documental atípico, por lo que tiene de vanguardista. Ya su contenido, centrado en el quehacer diario de un celador del depósito de cadáveres de la Universidad de Medicina de Valencia, apunta hacia una mirada tabú sobre lo real. De fondo, como se ha explicado, permanece latente su reflexión sobre el miedo a la muerte (“Yo pienso en la muerte 24 horas al día”, nos dice su protagonista mientras manipula cadáveres con naturalidad). Plano a plano, el documental se va cargando de desazón, con la crudeza que aportan los encuadres explícitos de los cadáveres, grabados en multitud de variedades: íntegros, pero también desmembrados, descompuestos, deformes... Cuando el celador no los está moviendo de un depósito a otro, o de una camilla a otra, se dedica a operar sobre ellos, mutilándolos, serrando sus extremidades, sus cabezas... Sobre este tapiz se entretejen las declaraciones del protagonista, retratado como un proscrito en soledad, cuya triste condición coquetea también con una especie de muerte en vida. Por si faltara algo en este cóctel mórbido, la sensación de desasosiego se intensifica con músicas no diegéticas y con rupturas discursivas (los créditos de presentación, por ejemplo, aparecen en el minuto 15; hacia el minuto 30 aparecen en plano unas manos haciendo el clásico juego de tijera de una claqueta en rodaje; en el minuto 37 aparece de nuevo el título del documental, en el 41 una parte más de los créditos...). En cualquier caso, más allá de esta experimentación formal de tono rupturista, *Cada ver es...* destaca por abordar un tema tabú como la muerte y por hacerlo de una manera tan cruda. Si otros documentales hacen de la sugerencia un arte, usando herramientas elípticas como el fuera de campo o los saltos temporales para no mostrar ciertos contenidos considerados ingratos, este documental se ofrece desnudo para, desde ese horror visual, provocar una reflexión. Una original forma de apelar a lo reflexivo desde la emotividad más severa.

Por encima de esta experimentación formal, si por algo destaca la década de los 90 en España es por la consolidación del documental de largometraje. Precisamente *Innisfree* y *El sol del membrillo* abren un nutrido catálogo de producciones, no tanto por cantidad sino por calidad, en el que se incluyen producciones como *Flamenco* (Carlos Saura, 1995), *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1996), *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999), y que alcanzará su cima de éxito con *Asaltar los cielos* (Javier Rioyo y José Luis López Linares, 1996), cuyo estreno en sala puede considerarse un punto de inflexión en cuanto al peso específico que el largometraje documental como formato va a recuperar entre público y crítica. Todo ello a pesar de que se perpetúa en esta época un contexto industrial que no estimula demasiado a la producción: escasez de ayudas específicas para documentales por parte de las administraciones, los bajos precios de compra por parte de las televisiones, etc.¹⁰⁴

Las producciones de Carlos Saura en esta década consolidan una apuesta formal que va a marcar su estilo para trabajos futuros, y que se basa en utilizar la cámara para documentar,

con un nivel de detalle que puede considerarse propio de la observación antropológica, diferentes facetas del ser humano en algunas de sus actividades deportivas y/o artísticas. Si en **Marathon** (1993) aplica su mirada en el esfuerzo de los atletas que participaron en la Olimpiada de Barcelona en 1992, en **Sevillanas** (1992) o en **Flamenco** (1995) lo hará sobre estas dos prácticas folclóricas españolas, filmando cantes y bailes en platós especialmente acondicionados. En todos los casos el discurso se despoja de narración en off, y de cualquier atrezzo o decoración llamativo, en un intento de que entre cámara y artistas surja toda la expresividad. Los planos generales potencian las coreografías, y los encuadres cercanos, capaces de destacar la plasticidad de los movimientos, el esfuerzo de los rostros y hasta la textura de los vestuarios, convierten la experiencia de visionado en algo casi físico. Especialmente en **Sevillanas y Flamenco**, donde además se elevan las exigencias de calidad visual, cediendo la dirección de fotografía a los experimentados y reputados José Luis Alcaine y Vittorio Storaro, respectivamente, cuyos modelados de luz sobre los cuerpos danzantes resultan de una plasticidad única. Poco después, Saura y Storaro repiten fórmula en **Tango** (1998). Más cultura y arte puede apreciarse en estos años en obras como **A propósito de Buñuel** (José Luis López-Linares, Javier Rioyo, 1999), un recorrido por la biofilmografía de Luis Buñuel, expuesta a través de entrevistas a sus colaboradores y familiares, y con apuntes biográficos aportados por una voz en off que se expresa en primera persona (locutada por el actor José Sancho).

La década de los 90 alberga otra serie de producciones reseñables. En **Tren de sombras** (1997), Guerín ofrece todo un tratado de cinematografía, recreándose esencialmente en su factor temporal. Las supuestas imágenes de archivo casero de un cineasta francés de los años 30 que son presentadas al inicio del documental constituyen el hilo conductor de la narración, que alberga temporalidades diversas. Al celuloide raído y a veces velado de aquellas películas caseras se le superponen otras capas temporales: la de los mismos lugares, vistos hoy, setenta años después, que intentan rescatar, a través de la luz, los rastros de felicidad de aquella familia filmada y los secretos ocultos que sobrevivieron al suceder de los años. El paso del tiempo, y el tiempo impreso en la película fílmica, son los auténticos protagonistas de esta poesía eminentemente visual (aunque su banda sonora, salpicada de silencios y de música de Tchaikovski, es también muy reseñable). Tanto que este análisis del tiempo podría considerarse el único factor documental de este experimento, donde la filmación del natural y la recreada se funden en un continuo de capas indescifrables. Por su parte, **Monos como Becky** (1999), de Jordá, es igualmente una película que se instala en los márgenes del documental. Se trata de un estudio sobre la locura humana, basada en la biografía del premio Nobel portugués Egas Moniz, que combina entrevistas a pacientes y a expertos con recreaciones dramatizadas de la vida de Moniz, y con una ficción teatral dentro de la filmación que a su vez recrea la vida de Moniz (en un juego metalingüístico de muñecas rusas muy propio de Jordá). En cualquier caso, la peculiar mirada de Jordá constituye un excelente trabajo sobre el tratamiento de los problemas mentales, y no deja de ser una denuncia sobre la gestión social de este tipo de enfermos (el documental cierra con la declaración de un enfermo pidiendo tratamientos con más diálogos y con menos fármacos). Y mención especial merece también **Sexo oral** (Chus Gutiérrez, 1994), un documental que aglutina las declaraciones directas a cámara (sin más aditivo que algunas tomas del propio rodaje a modo de making of que muestra parte de la preparación de las entrevistas) de una serie de individuos anónimos (salvo alguna presencia

más conocida, como la de Santiago Segura) que confiesen algunas de sus inquietudes o preocupaciones en torno al sexo. Un documental humilde en sus planteamientos, sin pretensiones de adoctrinar en nada, que sí nos parece reseñable aunque sólo sea por su temática (poco transitada en el documental español) y por un metraje que destila normalidad y tolerancia.

Después de tantos años (Ricardo Franco, 1994) se presenta como una revisita a la familia Panero (o lo que queda de ella), la misma que había protagonizado, en 1976, ***El desencanto*** (Jaime Chávarri). Como en aquella ocasión, la sinceridad y magnetismo de los hermanos Panero se hace patente en cada entrevista, lo que, sumado al intrínseco interés que tiene en pantalla la evocación del paso del tiempo, ofrecen un interesante resultado, y un curioso retrato de las relaciones familiares en una peculiar familia burguesa enraizada en el franquismo. Irónicamente, este documental sobre memoria histórica arranca con la declaración en off de uno de los hermanos Panero confesando que “la memoria es lo más cruel que hay en el mundo”, lo que abre paso a un montaje no exento de crudeza, hastío y dolor. Inmediatamente después, otra declaración, “siempre se mitifica el pasado”, abre la puerta a otra de las grandes dudas recurrentes del documental histórico como género, la de la propia legitimidad de la evocación de tiempos pasados. Interesante declaración de principios de Ricardo Franco, cuya elección para el arranque de estas declaraciones no parece casual. Las entrevistas se salpican con apuntes creativos (músicas expresivas y planos de naturaleza a veces fuera de contexto) del propio Ricardo Franco que de alguna forma intentan conectar con lo expresado por los protagonistas.

Asaltar los cielos constituye un interesante documental de archivo, que reconstruye un episodio histórico fundamental en la historia española (y mundial) del siglo XX. Concretamente, aborda el asesinato de Leon Trotski en México perpetrado por Ramón Mercader, militante comunista catalán que con este crimen vino a cumplir con una misión de Estado (la URSS). Además de su exhaustiva labor de documentación histórica, basada principalmente en imágenes de archivo de la época y en entrevistas a los testigos y protagonistas vivos de los episodios referidos, el documental brilla por el tratamiento creativo aportado al metraje. Los mismos autores describen su trabajo como *documental de creación* (citado en Ledó, 2001: 85), y en este caso no podemos estar más de acuerdo con ellos. Demuestran en ***Asaltar los cielos*** que el rigor histórico no tiene por qué estar reñido con la expresividad, ni siquiera con cierta interpretación autoral de los hechos narrados. Una de las principales dificultades de ***Asaltar los cielos*** consiste en su propia apuesta inicial de desarrollo, que pasa por hacer del asesinato de Trotski un clímax narrativo perfecto en una estructura que responde casi miméticamente a los parámetros ficcionales de planteamiento, nudo y desenlace. Un protagonista (Ramón Mercader), un objetivo (asesinar a Trotski), unos antagonistas (especialmente los colaboradores de Trotski en México, desde Diego Rivera hasta Frida Kahlo, pasando por el presidente Cárdenas) y una trama de espionaje que vehicula a todos los personajes. La dificultad estriba precisamente en apostar por un clímax, la muerte de Trotski, de la que no se tienen imágenes de archivo (más allá de algunas fotos policiales) y que se sustituye por una recreación improvisada del crimen por uno de los participantes en las entrevistas. Toda esta trama ficcional, está protagonizada por un Mercader que, como en las buenas películas de espías, apenas tiene presencia en la primera parte del metraje, aunque

todos hablan de él (sus hermanos, políticos como Santiago Carrillo, militantes como Teresa Palau, etc.). Y se va entretejiendo con los testimonios de decenas de protagonistas y con imágenes de archivo tomadas de diferentes fuentes documentales, tratadas con varios efectos, desde ralentizados hasta usos expresivos de la banda sonora (valga como ejemplo el contrapunto que aporta el pasodoble español que aglutina los bombardeos de Madrid por parte del bando nacional, en el capítulo que aborda la guerra civil española).

El toque autoral, muy sutil, se va desgranando en detalles de este tipo. Al uso de efectos de postproducción o de la banda de audio se suman otros más difíciles de detectar, pero igualmente significativos, que vienen a aportar, concretamente, un tinte melancólico y crepuscular a lo narrado. Por citar dos ejemplos, destacamos aquí, por un lado, la espectacular labor de montaje, que da presencia a una serie de planos que muestran a protagonistas en actitudes manifiestamente derrotistas y hasta esperpénticas (como en el caso de ciertos planos de escucha en las entrevistas a los niños de la guerra en Rusia, o en los encuadres de Víctor Alba, tan próximo a cámara que termina por intimidar). En general se detecta una ausencia de estéticas cuidadas en lo que respecta a encuadres, a fondos de plano e indumentarias de los protagonistas entrevistados, etc. que no parece responder tanto a una dificultad técnica como a una intención previa por no adornar la realidad mostrada. Y, en este caso, tan significativo nos parece estilizar como decidir no hacerlo. Por otro lado, el final del documental ofrece un montaje prácticamente ejecutado al estilo del montaje de atracciones de Eisentein: al total casi épico de uno de los camaradas de Mercader, glorificando su vida, obra y hasta sus sueños de retirarse en el pueblo catalán de Sant Feliu de Guíxols, le siguen una serie de planos, grabados en el momento del rodaje del documental, de la playa con bañistas de Sant Feliu, de estética amateur, en lo que parece una clara metáfora que traslada al espectador a preguntarse por el sentido de la lucha de estos anti-héroes que persiguieron el paraíso comunista. La música melancólica y el montaje lento hacen el resto por una firma de autores que parecen preguntarse (y por extensión, que lo haga el espectador) si tanto esfuerzo mereció la pena.

En definitiva, esta década de los 90 supone en España un repunte del género en varios ámbitos: por un lado, la recuperación del documental para las salas de cine, la visibilidad para el gran público y el reconocimiento por parte de la crítica. El documental no sólo sale de una etapa poco fértil sino que se atreve a experimentar sobre sus propios límites. Queda servido un caldo de cultivo idóneo para que explote la creatividad de muchos cineastas dispuestos a arriesgar en lo formal para reflexionar sobre los más diversos temas vitales. Jordá, Saura, López-Linares, Rioyo y otros documentalistas aquí vistos allanan el terreno para que surjan los grandes trabajos de la siguiente década: *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), *Balseros* (Carles Bosch, Josep María Domenech, 2002), *La pelota vasca* (Julio Medem, 2003), *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *Las alas de la vida* (Antonio Pérez Canet, 2006), *Bucarest, la memoria perdida*, (Albert Solé, 2008), etc.

Notas al capítulo 5

⁷⁰ Los temas citados corresponden, concretamente, a un noticiario de la segunda serie de su Cine-Verdad (grupo Cine-ojo), de 1922

⁷¹ Como es de sobra conocido, existe un alto consenso en considerar *El cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) como la primera película (de ficción) sonora del cine, si bien es sabido que hubo otros experimentos sonoros previos.

⁷² Por ejemplo, *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero* (*Native women coaling a ship and scrambling for money west indies*), de 1903, atribuida a la *Edison Manufacturing Company* (Fuente: Internet Movie Data Base)

⁷³ Advuértase la importancia de todas estas experimentaciones sonoras que estamos comentando, realizadas apenas diez años después de la llegada del sonido al cine (1927). Tienen, por tanto, un componente de vanguardia muy estimable.

⁷⁴ Laswell ubica en esta época un momento estratégico clave en la *gestión gubernamental de las opiniones*. Armand y Michelle Mattelart inciden en la omnipotencia que Laswell concede a los medios en este sentido:

La primera pieza del dispositivo conceptual de la corriente de la Mass Communication Research data de 1927. Es el libro de Harold D. Lasswell (1902-1978) titulado *Propaganda Techniques in the World War*, que utiliza la experiencia de la guerra de 1914-1918, primera guerra «total». Los medios de difusión han aparecido como instrumentos indispensables para la «gestión gubernamental de las opiniones», tanto las de las poblaciones aliadas como las de sus enemigos, y, de forma más general, han avanzado considerablemente las técnicas de comunicación. Desde el telégrafo y el teléfono al cine, pasando por la radiocomunicación. En adelante, para Lasswell, propaganda y democracia van de la mano. La propaganda constituye el único medio de suscitar la adhesión de las masas; además, es más económica que la violencia, la corrupción u otras técnicas de gobierno de esta índole. (...) Puede ser utilizada tanto para fines buenos como malos. Esta visión instrumental consagra una representación de la omnipotencia de los medios de comunicación considerados como instrumentos de «circulación de los símbolos eficaces» (Mattelart, 2005: 32)

⁷⁵ Joris Ivens dirigió *Conoce a tu enemigo: Japón*, nunca llegó a distribuirse (Barnouw, 1996: 147)

⁷⁶ Hemos pasado de puntillas por el cine propagandístico por no considerarlo esencialmente vinculado a nuestro objeto de estudio, lo que no quiere decir que lo obviemos por poco importante. Somos conscientes de lo que han implicado para el documental las presiones gubernamentales pro-belicistas (I y II Guerra Mundial), así como las censuras impuestas (también las autoimpuestas) por el comité de actividades antiamericanas (años 50) o, en otro ámbito de propaganda, los favores discursivos ejercidos bajo patrocinios de grandes compañías (al estilo de *Lousiana Story* -Flaherty, 1948-, auspiciada por la petrolera *Standard Oil*).

⁷⁷ Como tantas otras películas de la época muda del cine, *Berlín...* fue concebida para ser acompañada por una partitura específica, en este caso de Edmund Meisel.

⁷⁸ Traducción personal y libre de: *“Gorgeous clouds of sunset! Drench with your splendor, me or the men and women generations after me!”*

⁷⁹ Según Breschand (2004: 29), es la auténtica clave del desarrollo del cine directo: “La verdadera innovación técnica es la invención, en 1953, de un magnetófono portátil de cinta magnética, el famoso Nagra (Nagra significa *registrará* en polaco). Este aparato se sincronizará con la imagen en 1958. La palabra se hace protagonista”.

⁸⁰ Como ya hemos comentado, muchos autores entienden el cine-ensayo como una forma peculiar de cine, no siempre vinculada a lo documental. Nosotros sí lo estamos entendiendo como una modalidad más de documental informativo. Según Josep M. Catalá (2005:136), fue Bazin quien empezó a definir el ensayo fílmico. En la siguiente cita se incluye como referencia a Jean Vigo, cuya obra documental también comentamos en este capítulo.

Como en tantas otras ocasiones, también en ésta fue André Bazin quien primero intuyó la aparición de una nueva forma fílmica de tipo ensayístico, ya que en uno de sus últimos escritos, publicado en *France-Observateur* el 30 octubre de 1958, calificó de esta manera el film de Chris Marker *Lettre de Sibérie* (1958). Supuestamente, Bazin, para hablar de un «ensayo documentado mediante film» habría tomado la idea de Jean Vigo, si bien Vigo, en realidad, había calificado su documental social, *A propos de Nice* (1930), como de «punto de vista documentado»

Las palabras a las que se refiere Catalá están recogidas en una crítica de Bazin a *Lettre de Sibérie* (*France-Observateur*, 30 de octubre de 1958, también incluida en *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague*, Cahiers du Cinéma, 1998). Las ampliamos aquí por su interés:

Para intentar captar de forma más precisa su naturaleza, propondré esta definición aproximada: *Lettre de Sibérie* es un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana del pasado y del presente. O aún mejor, adaptando la fórmula que Vigo aplicaba a *À propos de Nice* [*A propósito de Niza*], “un punto de vista documentado”, diré que es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta.

En efecto, generalmente, e incluso en el caso del documental “comprometido” o de tesis, la imagen, es decir, el elemento propiamente cinematográfico, constituye la materia prima del film. La orientación viene dada por la selección y el montaje, y el texto acaba de organizar el sentido conferido al documento. En el caso de Chris Marker, ocurre algo distinto. Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y que la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal. El proceso se ha invertido. Arriesgaré aún otra metáfora: Chris Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona totalmente con lo que se dice (Bazin, 2000).

⁸¹ Otros directores exploran este camino abierto por Rouch (film-encuestas del tipo *¿es usted feliz?* y cine centrado en protagonistas anónimos de cualquier vecindario) para aplicarlo a trabajos como *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1963), *Place de la République* (Louis Malle, 1974) o *Daguerrotypes* (Agnes Varda, 1975)

⁸² En Canadá el mismo concepto de *cinéma-verité* se traduciría como *candid eye*)

⁸³ No todos los autores, admiten estas influencias. Frederick Wiseman, por ejemplo, se ha preocupado en aclararlo.

Lo que intento hacer es montar las películas de forma que tengan una estructura dramática, razón por la cual rechazo hasta cierto punto el término cine observacional o *cinéma vérité* porque, para mí, el cine

observacional connota el hecho de moverse por ahí considerándolo todo igual de importante, y eso no es cierto. Por lo menos yo pienso que esto no es cierto y que el *cinéma vérité* es simplemente un término pomposo francés que según mi opinión no significa nada (cit. en Aftab y Welz, 2003).

Richard Leacock, igual que hicieran los hermanos Maysles, admite la acepción de cine directo (*direct cinema*), pero rechaza igualmente la de *vérité*

No, el *cinéma vérité* fue la versión francesa del *kino-pravda* (*cine verdad*) ruso. El *cinéma vérité* significa que *la verdad del cine no es la verdad*. Yo prefiero en mi caso el término de *cine directo* porque me limito a observar y compartir. Fui muy mal estudiante de Física y Lógica, pero lo fui porque se trataban de asignaturas con reglas muy rígidas. Y esa manera de pensar he intentado trasladarla al cine: lo mejor es no hacer reglas. Y si hay reglas, lo mejor entonces es romperlas. Mi objetivo ha sido siempre observar y hacer poesía. Quiero pensar que cuando lo consigo se debe a una simple cuestión de olfato (extraído de García Rojas, E. (1993, 28 de marzo). Entrevista a Richard Leacock. *La Gaceta de Canarias*).

Todo este embrollo terminológico sigue siendo relativamente actual, tal como nos recuerda Ortega (2004: 176):

No obstante, en Estados Unidos el término *cinéma vérité* continua hoy siendo ampliamente utilizado tanto por la crítica como por los propios cineastas para remitir a estrategias de filmación eminentemente observacionales, sin duda el legado más duradero y convencionalizado de aquella revolución iniciada en 1960. Y progresivamente irá apareciendo en el documental americano un híbrido entre el directo y el *cinéma vérité*, que mezclará las estrategias observacionales con la entrevista y con otros elementos del documental tradicional y que la literatura acostumbra a etiquetar con una única palabra: *vérité*.

⁸⁴ Estos autores firman conjuntamente como un grupo de cineastas cuya unión toma forma en la productora Drew Associates, auspiciada por Robert Drew. Empiezan a trabajar juntos poco antes de 1961 (fecha oficial de creación de la productora), pero el grupo termina por disolverse en 1963, después de una serie de trabajos en común: *On the pole* (1960), *Yanki, No!* (1960), *The Children Were Watching* (1960), *Eddie* (1961), *Nehru* (1962), *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963)...

⁸⁵ Los hermanos Maysles, por ejemplo, admiten que “nos expresamos a nosotros mismos de manera indirecta expresándonos a través de lo que encontramos interesante a nuestro alrededor” (cit. en Ortega, 2004: 197)

⁸⁶ Algunos autores desconfían de la supuesta “verdad” del cine directo e incluso tachan a sus documentalistas de *acomodados filmmakers* que desviaron la atención hacia realidades que nada tenían que ver con lo que demandaba el momento: la inmersión de EEUU en la guerra de Vietnam. Para un mejor conocimiento de lo que piensan autores como Stephen Mamber, Emile De Antonio, Werner Herzog o Jean Luc Godard, consúltese el capítulo de Vicente Domínguez: *La pesada carga de la ‘verdad’. El direct cinema ante los estallidos incontrolados de la realidad en la América de los 60* (ver bibliografía). Él mismo pone en tela de juicio las temáticas abordadas por estos documentalistas.

Para ser exactos, proporcionaron a menudo trabajos artísticos innegablemente profundos y conmovedores, pero films que fracasaron en hacer frente a la necesidad creciente de un explícito análisis socio-político que apoyase el momento de las políticas alternativas. Este fracaso de Leacock, Wiseman, y otros, fue especialmente amargo, a causa de su generalizada reputación como críticos sociales, y de la amplia base, potencialmente activista, de la audiencia liberal a la que se dirigían”. (...) En los años 60, la realidad política y social de los Estados Unidos estuvo marcada, sobre todo, por la guerra de Vietnam. Miles de páginas se escribieron desde innumerables fortalezas y trincheras, miles de horas de televisión llevaron a los hogares americanos a la mesa de la cena cómo fueron muriendo 65.000 jóvenes, casi adolescentes, soldados

americanos, al tiempo que ocultaban la descomunal tragedia humana de la prácticamente inerte población civil vietnamita. Hágase la prueba. Véase el *direct cinema* de Drew, Leacock, Pennebaker, y los hermanos Maysles en los 60. Nadie podría decir después que la guerra de Vietnam había tenido lugar. Puede que el afrontar los estallidos incontrolados de la realidad se antojase una carga demasiado pesada.

Ortega (2004: 170-173) también incide en este paradójico arrinconamiento del cinema-verité americano, lo que no implica, según ella, que sus obras no merezcan ser rescatadas hoy para la historia general del cine americano de la época:

Pero con todo ello se pone de manifiesto, más allá de su conflictiva inserción en el contexto del nuevo cine americano, la gran vitalidad de las prácticas documentales en las décadas de los 60 y 70, hasta el punto de que no fue uno sino varios los movimientos o las propuestas fílmicas que en estos años podrían haber utilizado la etiqueta de “nuevo documental americano.. con diferentes grados de ruptura con tradiciones “clásicas” o modelos alternativos inmediatamente anteriores, y diversa fortuna en sus estrategias de institucionalización y supervivencia tanto formal como temática.

⁸⁷ Según Barnouw (1996: 186), “en los Estados Unidos, *La marcha del tiempo* y *Esto es América* cesaron de emitirse en 1951; *Pathé News*, que se había convertido en una filial de la *Warner Bros*, terminó de operar en 1956. *Paramount News* cesó sus actividad en 1957; *Fox Movietone News*, en 1963; *News of the Day* de la *MGM-Hearst* y *Universal News* cesaron sus actividades en 1967.

⁸⁸ Barnouw nos recuerda el argumento de uno de los trabajos del grupo *Top Value Television* relevante en este sentido:

En *Four More Years* (...) encontramos un bloque sobre los medios. Éste comienza con un barrido del set en que están dispuestos los reporteros de los informativos televisivos; luego se da entrada a unas entrevistas que jóvenes barbudos realizan a diversos periodistas de la NBC, de la ABC y de la CBS, que encorbatados y bien vestidos describen su punto de vista sobre la Convención. El bloque finaliza con un irónico barbudo tocando la armónica frente a cámara, mientras da entrada al sonido en off de los informativos televisivos e imágenes fotográficas de los presentadores. En resumen, todo el documental parte de la centralidad de los medios en la experiencia vital del norteamericano y puede leerse como una nueva manera de mirar y de oír (Barnouw, 1996: 179)

⁸⁹ Extraído de una crítica de prensa de Diego Galán, fuente sin identificar. Recuperado de: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/23951/3/THV~N52~P91-93.pdf>

⁹⁰ Según Bernal y Chillón (1985: 21), llega a España de la mano de algunos manuales teóricos: El nuevo periodismo (Tom Wolfe), A la rica marihuana y otros sabores (Terry Southern), sin despreciar otros textos de autores como Robert Greenfield, Charles Bukowski, Nora Ephron, Paul Scalton o Hunter S. Thompson.

⁹¹ Recogemos en este sentido, aunque sea tímidamente, el testigo que ofrece Manuel Palacio:

Creo que en la genealogía del documental contemporáneo se encuentran conexiones con el llamado “nuevo periodismo” que clasificó Tom Wolfe o con el periodismo gonzo de Hunter Stockton Thompson. Pienso que debería investigarse con profundidad; fundamentalmente porque esos géneros periodísticos intentan la doble operación de incorporar al narrador en primer persona en los géneros de no ficción y, por otro lado, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción. Y justamente esos son elementos centrales de muchos de los más afamados documentales recientes y, por supuesto, el deseo explicitado por las gentes de TVTV (Palacio, 2005, 177)

⁹² Listado de elaboración propia a partir de las 9 características/conclusiones que proponen Bernal y Chillón.

⁹³ Para una mejor comprensión de lo que fue la realización clandestina de documentales, véase el escrito que el propio realizador ofrece en 1989, unos 20 años después de la realización, en el que podemos encontrar fragmentos como este:

¿cómo expresarles la alegría y el goce que hemos vivido al constatar que la obra soñada se iba haciendo realidad y que la historia era generosa con nosotros porque en pocos meses LA HORA DE LOS HORROS pasaba de ser un film maldito a un mito, una leyenda, que ejercía honda influencia no sólo en América Latina sino en Europa y EE.UU.? Por último ¿cómo enumerar lo más extraordinario de este largo proceso y que fueron los cientos de proyecciones en nuestro país a quienes debían continuar la historia en el presente con su práctica política...? ...¿Cómo hacerles sentir las emociones que vivimos, lo que aprendimos en esos verdaderos "actos de liberación" que desencadenaba "LA HORA..." al ser proyectada en casas de familia, parroquias, sindicatos, escuelas o facultades, donde la gente acudía a pesar de la represión...? (Solana, 1989)

⁹⁴ Eric Barnouw es productor de este documental

⁹⁵ Declaraciones de Gitai extraídas de Cendrós, T. (2006, 20 de julio): Amos Gitai compara el conflicto en Israel con una "telenovela sin fin". *El País*. Recuperado de:
http://elpais.com/diario/2006/07/20/catalunya/1153357652_850215.html

⁹⁶ Farocki no ha dejado de ofrecer reflexión sobre la imagen fílmica y audiovisual y lo que sus representaciones significan. Entre su producción figuran trabajos tan relevantes en este sentido como **Videogramas sobre una revolución** (*Videogramme einer Revolution*, 1992), **Trabajadores saliendo de la fábrica** (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), **Naturaleza muerta** (*Stilleben*, 1997) o **Imágenes de prisión** (*Gefängnisbilder*, 2000).

⁹⁷ Véase, por citar un ejemplo rotundo de informe muy crítico con Fahrenheit 9/11, Kopel, David: *Cincuenta y nueve Falacias en Fahrenheit 911*, accesible en <http://davekopel.org/terror/59-Falacias-en-Fahrenheit-911.pdf>

⁹⁸ Rueda de prensa incluida como extra en Salter Street Films, VIF2 y Dog eat dog Films (Productoras) & Moore, M. (Director) (2002): *Bowling for Columbine* [película]. Estados Unidos, Canadá. Edición española de Manga Films.

⁹⁹ Para muestra de hasta dónde pueden llegar las repercusiones de esta popularidad, valga citar aquí que el Ministerio de Medio Ambiente español compró 30.000 copias de 'Una verdad incómoda' para emitirla en los colegios. Fuente: El País. Recuperado de:
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2007/10/15/actualidad/1192399203_850215.html

¹⁰⁰ Los autores también lamentan, sin ambages, la escasa contribución bibliográfica al estudio del documental:

Es sintomático que una de las escasas reflexiones sobre el documental de este país, el libro de José L. Clemente *El cine documental español*, tan ilegible en su momento como lo es ahora, sea más útil como crónica de la miseria del género nacional que como verdadero referente histórico. A similares conclusiones conduce la lectura del volumen sobre el documental escrito en su momento por el historiador cinematográfico oficial del régimen franquista, Carlos Fernández Cuenca, o la autodenominada *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*, de Joaquim Romaguera i Ramió, publicada ya en plena democracia (Catalá et al., 2001 :7)

¹⁰¹ A pesar de la indudable relevancia que el NO-DO ha significado para el desarrollo de la información audiovisual en España, no nos detenemos en esta investigación en su análisis pormenorizado por no

conectar con nuestro objeto de estudio. Por un lado, la práctica sustancial de NO-DO es el noticiario, y, aunque como organismo también produjo documentales, no consideramos que se aproximen a lo que hemos entendido aquí como documental informativo de creación. Para obtener una visión panorámica de la trayectoria de NO-DO, léase Tranche, 2001.

¹⁰² Las declaraciones de Martín Patino incluidas en este párrafo han sido extraídas de los contenidos extra en el DVD de Linterna Mágica (Prod.) & Martín Patino, B. (Director) (2003): *Canciones para después de una guerra* (película). España, El País (*Un país de cine*).

¹⁰³ Cita extraída de su web <http://www.pereportabella.com/textos-es/informe-general-es>, de un texto fechado en julio de 2009.

¹⁰⁴ Para una visión más amplia de la coyuntura industrial del documental en estos años consúltese Cerdán, J. y Torreiro, C. (2001, pp. 139-149)

CAPÍTULO 6. Tratamientos expresivos en el documental

6.1. Introducción al capítulo 6

Como hemos visto en el capítulo 3, el análisis de la creatividad puede aplicarse a diferentes ámbitos: *sujeto*, *producto*, *proceso* y *contexto*. Reiteramos que en esta investigación nos centraremos en el *producto creativo*, que en nuestro caso, concretamente, es el documental creativo de largometraje, y mantendremos al resto de ámbitos (sujeto, proceso y contexto) en un segundo plano, recurriendo puntualmente a ellos en la medida en que afecten a nuestro ámbito principal de aplicación.

Para mayor claridad, abordamos a continuación lo que entendemos por documental como *forma audiovisual*: qué elementos de los que los conforman pueden ser susceptibles de análisis y qué características tienen.

La utilización y disposición de cada uno de los elementos componentes del discurso terminan por configurar un estilo formal del texto, respondiendo a unas estrategias creativas que son las que nos interesa detectar. Son documentales que intentan de este modo llegar mejor a la audiencia.

Para ser rigurosos, planteamos aquí un modelo de análisis que nos permita examinar con pertinencia los documentales, práctica que constituye la propuesta central de nuestro trabajo de campo.

6.2. El documental como forma audiovisual

Entendemos que el documental se configura como una obra creativa en la que podemos observar diferentes grados de análisis, como nos recuerdan Aumont y Marie.

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1990: 8)

El documental, en cuanto obra artística se configura como texto saliendo al encuentro del espectador para que éste elabore mentalmente sus significados. Para ello, el discurso ofrece elementos que invitan a que la obra sea leída e interpretada en cierto sentido, aunque lógicamente existan otras posibles interpretaciones que van más allá de lo que el autor quiso expresar, o lo que es lo mismo, más allá de la *intentio auctoris* que nos describe Umberto Eco (Eco, 1995), ya que a las intenciones del autor se le suman las circunstancias personales y contextuales del receptor.

Negamos la existencia de un texto como objeto en tanto en cuanto su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, existen tantos textos provenientes de un

mismo artefacto como lecturas se den de él. El autor se manifiesta en el texto como *huella*, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final. (Gómez y Marzal, 2005: 4).

El texto, por tanto, contiene los elementos *implícitos* necesarios que permiten formular sus estrategias significativas.

Sólo atendiendo a los textos, explorando sus articulaciones finas, es posible describir las estrategias que en ellos se movilizan en busca de la confrontación con el espectador. Sólo renunciando a hipostasiar un "autor" y organizando una aproximación coherente al trabajo de la significación, tal y como es puesto en funcionamiento por cada film particular, se hace posible estudiar tanto las homogeneidades como las escisiones, las unanimidades como las disidencias que recorren las obras creativas (Zunzunegui, 1994: 25).

Estos elementos o pistas se organizan en un *sistema*, en una *forma filmica* que intenta en su conjunto encontrarse con su espectador idóneo (el *lector modelo*, siguiendo con las teorías de Eco). Cada espectador interpreta el texto, pero a su vez el propio texto intenta conducir al espectador a su lectura *modélica*¹⁰⁵. Seguimos a David Bordwell para recordar estos dos elementos clave (*sistema* y *forma*) para nuestros análisis.

Consideraremos como *sistema* cualquier grupo de elementos dependientes entre sí y afectados unos por otros (...) Como toda obra artística, una película tiene forma. Entendemos por *forma filmica*, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme. (Bordwell, 2002: 42).

En cualquier caso, la multiplicidad de interpretaciones posibles de un mismo texto nos invita a considerar la diferencia entre *significado* y *sentido*, siguiendo a Gómez y Marzal (2005: 8) y a Requena (1989: 21), al que estos autores también citan:

Conviene distinguir entre los conceptos de significado y sentido. El primero es «producto del código, independientemente de todo sujeto, el sentido, en cambio, sólo existe en relación con un sujeto: es, por decirlo así, el significado que algo tiene para alguien, la manera en que se integra en su experiencia, en su relación con el mundo». Esto nos permite diferenciar, a su vez, dos sentidos, que pueden o no ser coincidentes: el que en origen pretende el discurso del ente enunciador y el que resulta del acto frutivo por parte del espectador en la sala (Gómez y Marzal, 2005: 8).

6.3. Forma, emoción y placer estético

Si la obra posee la facultad de integrar todos sus elementos formales, de modo que no hay ninguno superfluo o desconectado del resto, podemos afirmar que la obra es coherente, unitaria¹⁰⁶. Cada elemento, por tanto, cumple una *función* en el sistema conjunto. Como

Bordwell, entendemos que un elemento formal se convierte en *motivo* cuando se repite de modo relevante a lo largo de una película (Bordwell, 2002: 54).

El espectador activo busca en el texto fílmico los rasgos que dan unidad y coherencia al conjunto, y en esa búsqueda radica buena parte del *placer estético* que experimenta, la *emoción* que la obra le suscita:

Todo lo que podemos decir sin temor a equivocarnos es que la emoción que sienta el espectador surgirá de la totalidad de las relaciones formales que perciba en la obra. Ésta es una de las razones por las que intentamos percibir tantas relaciones formales como sea posible en una película; cuanto más rica sea nuestra percepción, más exacta y compleja podrá ser nuestra respuesta (Bordwell, 2002: 48).

Los estudios sobre creatividad, como ya comentamos, inciden en la importancia que tiene que un texto creativo sepa activar los procesos mentales en el receptor, manteniéndole vivo y activo en la medida en que busca y descarta consecutivamente relaciones internas entre los elementos formales. Según Silvia Jiménez, una obra creativa predispone a la escucha activa, invitando a la audiencia a “descifrar, interpretar y asimilar las ideas”. (Jiménez, 2008: 90)

Aunque todo lo comentado hasta aquí es válido para cualquier texto fílmico, concretamente el documental entraría en lo que Bordwell denomina *sistemas formales no narrativos*, por no contener historias de ficción. O en lo que Noel Burch denomina filmes que desarrollan *argumentos de no-ficción* (Burch, 1985). Lo que no se pone en duda, como nos recuerda Rodríguez Merchán, comentando precisamente a Burch, es que el cine documental también utiliza argumentos, que intenta hacer atractivos activando la *emoción* del espectador.

Sin embargo, no se debe caer en la ingenuidad de pensar que el cine documental se diferencia del cine de ficción por su carencia de argumento. Recurrentemente se ha podido hablar de cine argumental (ficción) frente a cine no argumental (documental) (...) Más clara y certera resultará entonces la clasificación de Noël Burch, cuando habla de películas que manejan "argumentos de ficción" frente a películas que desarrollan "argumentos de no-ficción". Porque, en definitiva, resulta cuanto menos peligroso desgajar cualquier narración cinematográfica de la noción de argumento como "elemento unificador" y como "hecho o conflicto básico que conduce la acción desde el principio hasta el final". O, porque, siguiendo un razonamiento orteguiano, "nuestra capacidad para recibir y absorber un suceso será más perfecta si participamos emocionalmente de él". (Rodríguez Merchán, 2002)

Precisamente, Merchán es otro de los muchos autores que nos recuerdan que la línea entre lo ficcional y lo documental es muy difusa, lo que obliga, según él, a manejar los conceptos con mucha cautela. El cine de no-ficción no sólo toma prestados recursos que aprendió de la ficción dramática, sino que a menudo utiliza su *modus operandi* para estructurar sus propios relatos.

El cine documental no deja casi nunca de recurrir a procedimientos "narrativos", que sostengan el interés del espectador: "dramatizando" las situaciones, dando coherencia "argumental" a historias verídicas o introduciendo "suspense" e incertidumbre en el

relato, para conseguir la identificación del público con aquello que se narra (Rodríguez Merchán, 2002)

Esta serie de recursos creativos cumplen precisamente esa función de involucrar emocionalmente al espectador en los discursos documentales. Se busca su implicación emocional para que integre más fácilmente los discursos racionales. Se busca, en definitiva, activar su *motivación*. Muchas líneas de investigación llevan años abriendo camino en este terreno, algunas de ellas desarrolladas desde la neurociencia, como nos recuerda Joan Ferrés (uno de los autores que más ha estudiado el valor de la *emoción* en las producciones comunicativas y/o educativas).

Se ha hablado ya del cerebro emocional como central energética del cerebro (R. Carter), fuente de energía y requisito indispensable para poder movilizar a la persona. Si las lesiones en las áreas cerebrales que rigen las emociones impiden un comportamiento maduro y una toma eficaz de decisiones, aunque se disponga del pleno desarrollo de las habilidades mentales superiores, parece lógico concluir que tampoco podrá producirse un comportamiento maduro y un ejercicio pleno de la racionalidad si en un momento dado se es incapaz de activar los sectores cerebrales que regulan las emociones. Es decir, si falta la motivación (Ferrés, 2008: 83).

En definitiva, el documental como sistema formal se constituye en texto al ponerse en contacto con la lectura que de él hace el espectador, y para ello inserta unas pistas, a modo de recursos formales, que invitan a que la obra sea leída en cierto sentido y disfrutada en clave emocional. Recordando aquí de nuevo los argumentos de Silvia Jiménez, el texto intenta comunicar con *viveza y eficacia*, con *expresividad*, y ello se vincula a la *estética* (Jiménez, 2008: 60-61). Detectar esas huellas autorales, esas pistas, significa poner al descubierto las estrategias creativas del texto, y sólo puede hacerse desde modelos de análisis que, detectando los elementos formales, sean capaces de reconstruir sus leyes internas. Nos remitimos igualmente a la fundamentación teórica estructuralista que diferencia entre *historia* y *discurso* dentro del análisis del relato, o lo que es lo mismo, entre *qué se dice* y *cómo se dice*. Aida Vallejo (2007: 88) nos ofrece aportaciones muy pertinentes en este campo:

Es la eterna dicotomía entre forma y fondo. Seymour Chatman profundiza en la definición de ambos conceptos, añadiendo que la *historia* está dividida en sucesos (que son las acciones o acontecimientos) y existentes (que son los personajes y escenarios) y el *discurso* son los medios de expresión a través de los cuales se comunican los acontecimientos. Bordwell, parte de la recepción para examinar los mismos conceptos. Según el autor, la historia (*syuzhet*) sería la construcción imaginaria de la cadena cronológica de los hechos relatados en función de las causas y efectos de los acontecimientos, y el argumento (*plot*) la organización real y representación de la historia en la película. La evolución de la teoría narrativa ha llevado a la sustitución del concepto *historia* por el de *diégesis* que fue propuesto por Souriau, quien lo definía como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”. La historia es lo que comúnmente se denomina mundo diegético, y muchos de los términos narrativos que se utilizan en la teoría cinematográfica (música extradiegética, narrador metadieético...) se refieren a su relación con la *historia* o *fábula*.

El concepto de *historia o mundo diegético*, tan anclados en el estudio de cine de ficción, deben ser adaptados a los argumentos no-ficcionales del documental, en los que es frecuente usar el término de *mundo proyectado*.

Al hablar de documental vamos a tomar el término mundo proyectado para denominar la historia. El concepto abarcaría esa parte de la realidad que el equipo de realización documental decide seleccionar para contar su relato. Ésta está constituida por los personajes (actores sociales), lugares y situaciones que muestra el documental explícitamente, más aquellos a los que hace referencia de forma implícita.

Al margen del orden de los acontecimientos que muestre el filme (utilizando flash-backs, flash-forwards, elipsis...) en el mundo proyectado los acontecimientos suceden en el orden lógico que han sucedido en la realidad. (Vallejo, 2007: 97)

6.4. Propuesta metodológica para el análisis del documental informativo de largometraje

Como nos avanza Gómez y Marzal (2005), cuyo modelo de análisis vamos a tomar aquí como referencia, un mismo texto permite muchas interpretaciones, tantas como lectores se enfrenten a él, y desde ahí sólo cabe hacer una llamada a la prudencia sobre cualquier intento de establecer un modelo de análisis que intente extraer significados perfectos o verdaderos (*principio de indeterminación*). El analista no deja de ser un lector más, y desde ahí está sujeto a los riesgos inherentes de cualquier interpretación que intenta convertirse en verdad absoluta. Concretamente referidos al texto audiovisual, Metz definió estos riesgos en sus propuestas metodológicas de análisis fílmico (cit. en Gómez y Marzal, 2005):

- Juzgar que todo está en la forma, entendida como significativa
- Darle el valor absoluto al montaje
- Aplicar significaciones extracinematográficas por reconocimientos contextuales
- Aplicar el significado a cuestiones extracinematográficas

Por tanto, sin pretender descubrir el modelo *perfecto*, desde la humildad que requiere cualquier planteamiento sí que mantenemos la aspiración a que el modelo que aquí proponemos sea *pertinente* desde los objetivos de la tesis y de acuerdo a los aportes teóricos que hemos venido desarrollando.

Hemos diseñado un modelo de análisis que permitiera incidir especialmente en las características formales de la obra, considerando, como ya hemos argumentado, que su rastreo permite evidenciar los *motivos* constitutivos de un *sistema formal* meditado, planificado racionalmente, portador de sentido y activador de emociones. Un sistema formal construido a partir de una *realidad profílmica*, “la materialización audiovisual a partir de la realidad del rodaje”, compuesta a su vez “de la imagen impresa en el negativo (o transformada en miles de píxeles)” y de “aquello que queda seleccionado e impreso en la banda de audio” (Vallejo, 2007: 92).

Además, se pretende que el análisis formal del discurso nos permita extrapolar las tesis de su autor, y el grado de correlación existente entre lo que la obra plantea y los objetivos con que

fue diseñada. Al tratarse de documentales con temas de actualidad informativa, nos interesa detectar en qué sentido los motivos formales se utilizan para explicitar la cosmovisión del autor, su interpretación de la realidad. No se trata de juzgar la pertinencia de la obra desde criterios realistas (de analogía o *parecido* con la realidad que retrata), ni mucho menos ideológicos (de contraste con un sistema de normas éticas o morales determinadas), sino de coherencia con la intención (*utilitas*) que la obra plantea. Recordamos aquí que, como nos plantean desde sus estudios de creatividad autores como Hernández (2004: 60), es en el producto (en este caso el documental audiovisual) donde la creatividad se detecta de una forma más tangible, donde cristalizan las posibilidades expresivas del individuo, del contexto y del proceso (v. cap. 3).

Gómez y Marzal (2005) nos ofrecen un breve pero interesante ensayo sobre la pertinencia de los análisis en *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. En él, además de repasar algunos de los principales aportes en este campo (Metz, Bordwell, Aumont, etc.), ofrecen el siguiente modelo de análisis:

1. Fase previa:

- a. Recopilación de información documental:
 - i. Condiciones de producción del film
 - ii. Situación contextual en el momento de su estreno
 - iii. Recepción desde su estreno a la actualidad
 - iv. Bibliografía
- b. Découpage: plano a plano, bien mediante la descripción de cada uno de ellos, bien (o además) mediante la captura de fotogramas.
- c. Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción o no en un modelo de representación determinado.
- d. Decisión sobre los objetivos concretos del análisis (gesto semántico)

2. Fase descriptiva:

- a. Generación de instrumentos de análisis:
 - i. Segmentación
 - ii. Descripción de imágenes
 - iii. Cuadros, gráficos, esquemas
 - iv. Fotogramas
 - v. Extractos
 - vi. Croquis, bandas sonoras, etc.
- b. Plasmación escrita del **análisis**:
 - i. **Ficha técnica y artística.**
 - ii. **Parámetros contextuales (1)**
 - 1. Contexto de la producción: condiciones socio-económicas
 - 2. Contexto socio-político
 - 3. Inscripción o no en un modelo de representación
 - iii. **Análisis textual:**
 - 1. **Sinopsis.**
 - 2. **Estructura.**
 - 3. **Secuenciación** o análisis textual propiamente dicho: aquí comienzan a aparecer elementos de relación entre los distintos parámetros (primera fase del proceso interpretativo)

Tabla 5: *Modelo de análisis de Gómez y Marzal*

Por nuestra parte, el esquema con el que activamos nuestros análisis fílmicos es el siguiente:

1. Introducción al tema
2. Análisis específico del documental [<i>título del documental</i>]
2.1. Justificación de la elección
2.2. Ficha técnica y contexto de producción
2.3. Creatividad en el documental [<i>título del documental</i>]
2.3.1. Análisis específico de la creatividad en el documental [<i>título del documental</i>]
2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en el documental [<i>título del documental</i>]
2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en [<i>título del documental</i>]

Tabla 6: *Modelo propio para el análisis de documentales*

Como puede apreciarse, el modelo de Gómez y Marzal, además del análisis textual escrito propiamente dicho (punto 2.b) incluye todo el proceso previo de análisis (*découpage*) y de búsqueda de información contextual por parte del analista (puntos 1 y 2.a.). En nuestra propuesta, de la que solamente se ofrece aquí la parte *escrita* (por rescatar el concepto de Gómez y Marzal), se enfatiza, como venimos explicando, en el análisis textual de la obra. También se recogen los parámetros contextuales, pero en un segundo plano, en la medida en que estos terminan cristalizando en la expresividad del texto. El *proceso interpretativo* de los autores citados se ubica en nuestro modelo en el punto 2.3.3., donde se intenta vincular la creatividad volcada en el texto con los objetivos informativos de la producción.

6.4.1. El modelo de análisis explicado punto a punto y ejemplificado (análisis de significados en *Asaltar los cielos*)

Pasamos a explicar punto por punto nuestro modelo, describiendo también las relaciones y conexiones con el de Gómez y Marzal.

1. Introducción

Tal y como se ha comentado en el capítulo introductorio de la tesis, los documentales se han clasificado por áreas temáticas (según ítems/temas/secciones usados habitualmente en la información periodística¹⁰⁷). En el punto introductorio de cada una de estas áreas temáticas se reseñan y comentan brevemente los documentales más destacados en cada área, reservando uno para el análisis en profundidad. Se trata de ofrecer una visión global de los diferentes tratamientos formales que el tema ha recibido en las diferentes producciones, incidiendo en su caso en las características creativas particulares que hemos considerado dignas de ser destacadas.

2. Análisis específico del documental [título del documental]

2.1. Justificación de la elección

En este punto 2.1. *Justificación de la elección* argumentamos por qué hemos elegido cada uno de los documentales que serán analizados en profundidad. Los criterios giran en torno al concepto de creatividad, en sentido amplio, que hemos ido viendo a lo largo de nuestra fundamentación teórica. Estos criterios, por tanto, pueden enmarcarse en las categorías de Huidobro, (v. cap. 3) de *novedad*, *adecuación/aprobación por otros*, *rareza* o *transformación*, y, más concretamente, en alguno/s de los 7 atributos citados por el mismo autor:

8. Nuevo, al menos en el contexto social concreto
9. Original
10. Juzgado como creativo por expertos en el campo de actividad y por la comunidad o cultura
11. Que implique un cambio radical /revolucionario (de “paradigma”)
12. Útil y socialmente valioso
13. Trascendente y que produzca impacto
14. Que solucione un problema vago o mal definido

En un segundo nivel, y ya que nos interesa el estudio formal y estilístico de los documentales, la elección la fundamentamos en criterios artísticos, tal como los conciben Bordwell y Thompson (2002: 53-54), valorando cuestiones como la *coherencia* (o unidad de la obra), *intensidad de efecto* (si la obra es emocionalmente cautivadora), la *complejidad* (en cuanto a multiplicidad de relaciones formales entre elementos dentro de la obra) y la *originalidad* (como vemos, en algunos aspectos se dan coincidencias con el modelo de Huidobro). Tal como nos recomiendan los propios autores, son características que hay que valorar en conjunto

En cada caso se dará cuenta en qué medida cada documental elegido responde a uno o más de estos baremos.

2.2. Ficha técnica y contexto de producción

Rescatamos la ficha técnica de cada obra, en la que se ofrecen datos relevantes para contextualizar el film (año de producción, duración, equipo técnico, etc.), fundamentales tanto para el analista como para el lector del análisis. Para ello seleccionamos la ficha técnica de

cada documental publicada por el Ministerio de Cultura de España. A la sinopsis que en ella se incluye, añadimos, si procede, más información, para que el lector del análisis pueda hacerse una idea suficientemente clara de lo que la obra cuenta.

Respecto al contexto de producción, por su parte, se incluyen datos sobre las condiciones en que ha surgido la obra. Desde el planteamiento inicial de sus autores hasta las dificultades logísticas de producción. Cualquier antecedente es importante para ayudar a fijar objetivos de los creadores y motivaciones informativas que impulsan la producción. Para ello se han rastreado principalmente los testimonios de los autores, extraídos de documentos de variada procedencia: bibliografía específica, *making of* de la obra, ponencias o presentaciones in situ de los autores, programas de mano de sala de exhibición, contenidos extra en la edición en DVD del documental, etc.

En ocasiones puntuales, si procede, se enmarca aquí también la posible inclusión de la obra en alguna corriente o tendencia específica.

Respecto al modelo de Gómez y Marzal, nuestro punto 2.2. se equipara al apartado 2.b. (*Plasmación escrita del análisis*), concretamente en sus puntos 2.b.i. *Ficha técnica y artística*, 2.b.ii. *Parámetros contextuales* y 2.b.iii.1. *Sinopsis*

2.3. Creatividad en el documental [título del documental]

Una vez ubicada la obra en su contexto de producción, y conocidos su argumento y ficha técnica, se procede al análisis de la creatividad en la obra.

2.3.1 Análisis específico de la creatividad en el documental [título del documental]

Destacamos aquí los aspectos relativos a la originalidad de planteamiento. Nos interesa especialmente cómo la obra aporta argumentos sólidos (lo que conecta directamente con la *inventio* del campo de la Retórica), e, igualmente importante, cómo se distribuyen los mismos, esto es, cómo se ha diseñado el guión para estructurar esos argumentos de la manera más efectiva y lógica posible (en este caso, la equivalencia se establece con la *dispositio* de la Retórica). En ello habrá influido el trabajo de documentación e investigación del tema del documental por parte de sus guionistas, así como la diversidad de fuentes de información incluidas en la obra, que consecuentemente derivará en un diferente grado de riqueza argumental. En lenguaje de Bordwell, nos fijaríamos aquí en los *elementos narrativos*, los que conforman el argumento (Bordwell, 2002: 42).

Respecto al modelo de Gómez y Marzal, nuestro punto 2.3.1. se equipara con algunos de los elementos *objetivables* (concretamente con la *estructura* del texto), y no objetivables (concretamente *recursos narrativos y enunciación/punto de vista*) que estos autores citan en su ensayo.

2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en el documental [título del documental]

Dedicamos este punto específico a desglosar las principales aportaciones del texto desde el diseño de realización, desde la estilística audiovisual, esto es, rescatando aquellos recursos formales que aportan plasticidad al discurso (volviendo a la Retórica, entramos en el ámbito de la *elocutio*, también del *ornatus*). Lo que Bordwell y Thompson denominan elementos estilísticos, los que derivan de las técnicas audiovisuales: *la forma en que se mueve la cámara, el diseño de color y de la imagen, la utilización de la música y otros recursos* (2002: 42)

Para una mayor comprensión, ilustramos este punto con fotogramas de cada documental analizado, de modo que el lector del análisis pueda recrear más fácilmente algunos de los recursos audiovisuales explicados en él. Parece especialmente importante en este apartado que aborda el análisis estilístico, aunque puntualmente se incluyen fotogramas en otros puntos del modelo.

Respecto al modelo de Gómez y Marzal, nuestro punto 2.3.2. se equipara con su análisis icónico, también inscrito en sus elementos *no objetivables*, en este caso con la *formulación icónica de los recursos expresivos*.

Al proponer la división entre el análisis argumental (punto 2.3.1.) y el análisis formal o estilístico (punto 2.3.2.) establecemos una clara división que tiene como único objetivo la facilitación del propio análisis, pero en ningún caso trata de hacer una separación entre forma y contenido en la obra. Como ya hemos argumentado (v. punto 3.3.), ambas instancias son, en igualdad de importancia, parte integrante del texto audiovisual. Dos subsistemas, *–uno narrativo y otro estilístico–* (Bordwell y Thompson, 2002: 43) que conforman al unirse un sistema único, el de la película completa. Nos alineamos en este sentido con el concepto integrador de discurso que propone Vallejo (2007: 97):

Cuando hablamos de *discurso* en el documental, nos referimos al filme en sí, el relato en su materialidad. Éste relato está formado por la reorganización de la realidad profílmica (y/o la reconstrucción profílmica) y elementos extradiegéticos añadidos por los autores/as (voz en off, música, intertítulos, etc.) Así como el concepto de *historia* es diferente en la ficción y el documental, el concepto de *discurso* es el mismo en ambos y además se rige con las mismas normas gramaticales y narrativas. Otra cuestión es qué cómo se lean esos códigos por parte del espectador.

2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en [título del documental]

En este punto del análisis, y gracias al bagaje extraído hasta ahora, procedemos a formular nuestras interpretaciones sobre el punto de vista del autor y la vinculación de los contenidos con los objetivos propuestos. Esta *vinculación con la realidad* que da nombre al punto 2.3.3. de nuestro esquema de análisis no debe entenderse literalmente como similitud o contraste con la *realidad* (misión que sería, por otro lado, inviable), sino con la adecuación a ciertas normas de rigor informativo, en primera instancia, y con los objetivos planteados por el propio autor y detectados en la obra, en segunda (en este caso, enlazamos con la *utilitas* de la Retórica descrita por Cicerón).

Para ello se intentan detectar varios niveles de significado dentro del texto audiovisual, aquellos más o menos explícitos y también los implícitos. Si atendemos a Bordwell y Thompson (2002: pp. 49-52), se establecen varios niveles de significado en una película (marcamos en cursiva la terminología aportada por los autores):

Significado *referencial*: el significado *tangible*, el que conforma el argumento

Significado *explícito*: vinculado al referencial, establece el *mensaje* de la obra, lo que esta quiere comunicar más allá del argumento o tema de la misma, y es fácilmente deducible si se atiende a la forma global de la película.

Significado *implícito*: en este caso, obtenemos una conclusión algo más *abstracta*, y, en este sentido, este nivel de significación ya implica *interpretación* por parte del espectador (o del analista), lo que a su vez introduce variabilidad (las interpretaciones *varían* entre unos espectadores/analistas y otros). En cualquier caso, los autores proponen, para reducir el ámbito de dispersión entre unas interpretaciones y otras, *que la búsqueda de significados implícitos no debería dejar de lado las características particulares y concretas de una película*.

Significado *sintomático*: De nuevo hablamos aquí de un nivel de interpretación *abstracto y general*, que conecta en este caso lo que la película cuenta *con la tendencia de pensamiento que se supone característica de la sociedad* en la que se inscribe.

En cualquier caso, los autores aclaran que tanto los significados explícitos como los implícitos, y especialmente los sintomáticos, se extraen como resultado de aplicar un conjunto de valores procedentes de una *ideología social*.

Intentamos detectar las huellas, dejadas por el autor en la obra, que permiten inducir su visión del mundo, la que intenta aportar al espectador. Ese hueco intermedio ubicado entre el discurso y la realidad:

Este mundo siempre es algo ficticio en la medida en que a pesar de basarse en la realidad, es una interpretación mental de esa realidad basada en la selección. Es la imagen mental que el espectador se va a construir sobre determinado tema a partir del discurso del film. Sin embargo esto no convierte al filme en una ficción, pero la historia que construye siempre va a ser imaginaria. Según qué filme veamos podemos pensar que el conflicto Palestino-Israelí se basa simplemente en una militarización de los pasos de comunicación al ver *Checkpoint*, o si vemos *Ruta 181* podemos crear ese mundo proyectado como algo mucho más amplio y complejo que abarca todas las dimensiones de la vida de los habitantes de la región (Vallejo, 2007: 96)

Respecto al modelo de Gómez y Marzal, nuestro punto 2.3. *Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad* a la realidad se equipara con el apartado 3. *Interpretación (elementos subjetivos)*, en sus dos subpuntos 3.a. *Interpretación global* y 3.b. *Juicio crítico*.

Para mayor claridad, procedemos a extraer, a modo de ejemplo, esta serie de significados (creatividad, posicionamiento y fidelidad a la realidad) del documental *Asaltar los cielos*,

dirigido por José Luis López Linares y Javier Rioyo en 1996 (v. más datos sobre el documental en punto 5.3.4.)

Significado referencial: El documental narra el asesinato de León Trotski a manos de Ramón Mercader, aportando numerosos detalles que rodearon aquella trama política internacional de los años 30 y 40).

Significado explícito: Podemos obtener al menos dos:

- Ramón Mercader fue una marioneta en manos de los servicios secretos soviéticos y recibió un trato injusto, especialmente después de cumplir con su misión. Así puede deducirse de algunas de las declaraciones de los participantes en el documental, coincidentes en su mayoría al denunciar la soledad post-crimen de Ramón. Citamos dos ejemplos:

SANTIAGO CARRILLO (militante y dirigente comunista): *El Mercader que me impresiona y me produce un efecto importante es el Mercader que encuentro después de todas esas peripecias, en Moscú, solitario, arrepentido, aunque él nunca pronunciara la palabra, de haberse visto en las condiciones en que se vio en aquellos tiempos.*

TERESA PALAU (dirigente comunista residente en Moscú): *Esas personalidades, cuando hacen lo que les da renombre son muy necesarias, pero llega un momento que los mismos que han empujado y planeado...* (cierra el testimonio con un gesto explícito de desaparición, abriendo sus manos hacia adelante con las palmas extendidas).

- Ramón Mercader sublimó, con su vida y “obra” (la muerte de Trotski), todas las obsesiones de su madre, una mujer de personalidad perturbadora y enfermiza. Así puede deducirse del protagonismo que el documental otorga a la madre, en teoría un personaje secundario para el argumento principal, pero al que se dedica casi en exclusiva toda la primera parte del metraje, no sólo narrando su perfil político-activista sino aludiendo incluso a sus frustraciones sexuales. Además, varios de los testimonios de los protagonistas apuntan igualmente en esta dirección: *sin la madre, Ramón no lo hubiera hecho* (Teresa Palau).

Significado implícito: Algunas personas sacrifican sus vidas por causas cuyas recompensas terminan por no merecer la pena.

Significado sintomático: Al ser realizada en 1995, tras la caída del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética y la caída consiguiente de las grandes potencias comunistas europeas, el documental ofrece una tesis muy particular: todo el esfuerzo y sacrificio, a veces vital, de los protagonistas de los grandes conflictos de entreguerras no cristalizaron nunca en el esperado *paraíso comunista*. Esta idea de fondo del documental puede ser extraída de la multitud de motivos que apuntan en esta dirección. Aunque no faltan testimonios de militantes u otras figuras del entorno de Mercader que alaban y reconocen el valor de su misión, predominan las opiniones en sentido contrario, más pesimistas o derrotistas. Además, la voz en off, en la parte final del documental, ofrece un resumen de tono crepuscular, punteado por una versión de

cadencia lentísima y triste de “La internacional”. Extraemos aquí, a modo de ejemplo, fragmentos de totales y de la narración en off, todos ellos de la parte final del metraje:

HERMANO DE RAMÓN: *Lo camuflaron, dándole el nombre de López, de Ramón López*

OFF: *No se puede asesinar la realidad. Ramón Mercader, aquél arrogante joven catalán que creía tener siempre la razón... Ramón Ivanovich en Moscú, que había vivido de una manera y hubiera podido vivir de otra... Ramón López, enfermo en La Habana, decepcionado de los cielos, descreído de los paraísos, de vez en cuando soñaba otra vida, pero sólo tenías aquella muerte, aquella muerte tan suya.*

LAURA MERCADER (Hija adoptiva de Ramón Mercader): *No sabían qué hacer con él, supongo yo porque... ok, serviste para esto, pero ahora... ¿para qué vas a servir? (...) tenía muchísimas pesadillas, se sentía probablemente culpable...*

EUSEBIO CIMORRA (periodista): *un día (...) me encontré con Ramón en la escalera y yo le dije: “Ramón, ¡cómo nos han engañado!” y él me dijo: “Cimorra, a unos más que a otros, a unos más que a otros...”.*

YURI PAPAROV (ex agente de la KGB): *Viendo lo que hoy día está pasando en la URSS, todo eso fue en vano, fue inútil para la causa a la cual ha servido este hombre.*

OFF (sobre foto en primer plano de Mercader): *Le habían dejado solo con aquél recuerdo, su silencio y su fidelidad no habían servido de nada. Ahora entiende lo inútil del crimen, aquella entrega abyecta de sí mismo, aquella misión que con nadie podía compartir (...) le quedaba su crimen y aquél grito, siempre el grito (...) Al lado de aquellos otros asaltadores de los cielos, de sus compañeros de fe, al lado de aquéllas lápidas, del frío de aquél cementerio, cerca de ese Kim Philby que nunca conoció, otra vez sin nombre, otra vez, Ramón Ivanovich López, desconocido héroe de la Unión Soviética (...) casi veinte años después de aquél entierro, sin las palabras de aquellos que vieron enterrar a un hombre con el nombre de otro, ahora es ya Ramón Mercader del Río, héroe de la Unión Soviética.*

Por si quedara alguna duda de que los documentalistas han querido ofrecer una visión triste y melancólica de aquella realidad, podemos remitir al cierre del documental, en el que, como ya describimos en el capítulo 5, el montaje ironiza sobre el *pseudomitin* comunista que declama en plano uno de los camaradas de Mercader, al contraponerlo con unos planos casi cómicos del pueblo de Sant Feliu de Guíxols, puesto a su vez como metáfora del paraíso por el que tanto luchó Mercader (v. más datos sobre el documental en punto 5.3.4.)

6.4.2. Justificación de la clasificación temática

Como venimos argumentando, nuestro modelo de análisis parcela la muestra de documentales de largometraje en España atendiendo a un criterio de clasificación por temas. Este criterio de clasificación es sólo una posibilidad entre otras muchas opciones: rasgos formales, directores, duración, formato de grabación, etc. Entendemos que el criterio de clasificación temática es el más viable de cara a los o objetivos que se plantea la investigación,

que es conectar la creatividad con el tratamiento informativo de los documentales. Ofrecemos algunas consideraciones al respecto:

- Creemos que la clasificación temática ilustra bien cuáles son los aspectos de conocimiento preferidos por los documentalistas actuales.
- El nombre elegido para los temas responde a ítems generalmente usados en prensa, radio y televisión (en ocasiones como nombres de sus secciones), es decir, las que usan estos medios de comunicación para clasificar y referirse a sus contenidos informativos: inmigración, sociedad, salud, conflictos bélicos, conflictos laborales, derechos humanos, etc.
- Esta clasificación toma en consideración el tema central de cada documental, que es en muchos casos evidente. Sin embargo, algunos trabajos son susceptibles, por lo variado de sus contenidos, de inclusión en más de una de las categorías aquí establecidas.
- Por otro lado, se ha establecido un número categorías limitado. Podría haberse dado cabida a alguna más¹⁰⁸, aunque entendemos que las reflejadas aquí responden con suficiencia a las principales temáticas abordadas en el período analizado (2000-2010).
- Como ya se ha argumentado anteriormente, en cada clasificación se analizan los trabajos más representativos, a nuestro criterio, desde el punto de vista de la investigación que estamos desarrollando. Somos conscientes de que en estos diez años ha habido más producción documental de largometraje de la que aquí se analiza.

Según todo lo considerado, hemos elaborado una clasificación flexible, aunque entendemos que es suficientemente firme y compatible con el rigor analítico.

Recordamos:

- Denuncia de violaciones de derechos humanos (5 documentales)
- ETA y el conflicto vasco (5 documentales)
- Inmigración (4 documentales)
- Conflictos laborales (4 documentales)
- Revisión de hechos históricos (11 documentales)
- Temas sociales (10 documentales)
- Conflictos bélicos (2 documentales)
- Salud (7 documentales)

6.4.3. Algunos títulos del *catálogo oculto*

En los puntos 0.4.1. (*Delimitación cronológica*) y 0.4.2. (*Delimitación casuística*), así como en el precedente 6.4.2. (*Justificación de la clasificación temática*), incidíamos sobre el hecho de tener que seleccionar entre un catálogo de documentales muy amplio (366 largometrajes),

derivó finalmente en 8 categorías temáticas, albergando cada una de ellas un determinado número de análisis de casos.

Una vez justificada la pertinencia de esta obligada delimitación de casos, queremos detenernos aquí, dedicándole al menos algunas líneas, a citar documentales que han quedado fuera de esta clasificación pero que no por ello hemos dejado de considerar relevantes, y que han constituido una especie de *catálogo oculto* a lo largo de nuestra investigación (en muchos casos fueron objeto de análisis pero finalmente descartados para su inclusión final).

Quizá uno de los asuntos más merecedores de haber compuesto una categoría propia es el de los documentales de tema artístico. El arte, como expresión de las inquietudes culturales de cada época, constituye un buen barómetro de los temas que preocupan a la ciudadanía. Son muchos los títulos que se han sumado en esta década a una tradición ya de por sí bastante sustanciosa. Numerosos han sido los documentales dedicados al mundo del cine, bien en sus apartados técnicos, como el dedicado al montaje en **Pablo G. del Amo, un montador de ilusiones** (Diego Galán, 2005), o el que se centra en los trucos y efectos especiales realizados por Emilio Ruiz, en **El último truco. Emilio Ruiz del Río** (Sigfrid Monleón, 2008), o bien en sus variadas facetas legales, administrativas o de exhibición (muy curiosos, en este caso, los documentales realizados por Carlos Benpar). Sin que falten propuestas más provocadoras, como **La piel vendida**, (Vicente Pérez Herrero 2005), un documental dedicado a algunos de los entresijos del cine porno. También la música, no podía ser menos, se ha convertido en protagonista de otras miradas: **Escenario móvil** (Montxo Armnedáriz, 2004), **Rock & Cat** (Jordi Roigé, 2006), **Dos lágrimas** (Joaquín Rodríguez Moldenhaver y Pablo González Cueva, 2009), como el teatro y la interpretación (**Cómicos**, Ana Pérez y Marta Arribas, 2009; **Máscaras**, de Elisabet Cabeza y Esteve Riambau, 2009) y hasta la arquitectura (**How much does your building weigh, Mr. Foster?**, de Norberto López Amado y Carlos Carcas, 2010).

En otros casos, han surgido documentalistas con visiones muy profundas sobre la realidad cultural, entendida esta en un sentido muy amplio, rayando incluso con la antropología. Originalísimo y muy inteligente nos resulta **NOMADAK TX**, (Harkaitz Martínez de San Vicente, Igor Otxoa, Pablo Iraburu y Raúl de la Fuente, 2006), un documental que pone a conversar, a través de la música, a la cultura vasca con otras culturas y pueblos, en principio muy diferentes, como la mongola, la lapona o la de los *adivasi* indios. Tras la anécdota musical, sale a relucir una llamada de atención fundamental sobre la desaparición de ciertas culturas y estilos de vida ancestrales. Brillantes y originales resultan igualmente las reflexiones, casi ensayísticas, que sobre el paso del tiempo y la desaparición de la cultura rural vierte Mercedes Álvarez en **El cielo gira** (2004), acercándose a un pueblo soriano diezmado por la despoblación y el abandono.

Otra categoría no explorada aquí, aunque reconocemos como muy interesante por las deliberaciones que acaban sacando a relucir, es la de los falsos documentales. En algunos casos son ejercicios de estilo muy llamativos, como **La niebla en las palmeras** (Lola Salvador y Carlos Molinero, 2005) y en otros auténticas provocaciones que obligan al espectador a preguntarse continuamente hasta dónde llega lo fingido y hasta dónde lo real en cada plano, qué sucesos son presentados como reales y qué otros son interpretados por actores, que son los términos bajo los que discurre, por ejemplo, **El taxista ful** (Jordi Solé, 2005). Tan falso que

sólo tiene de documental su apariencia de filmación improvisada (la base de datos del Ministerio lo recoge, de hecho, no como documental, sino como drama social), y su retrato realista y reflexivo de la actividad de un grupo de activistas vinculados a movimientos okupas y antiglobalización¹⁰⁹.

Y quedan en el tintero, igualmente, trabajos que en otras circunstancias y bajo otros parámetros de investigación hubieran sin duda merecido más atención, desde las lecciones culinarias de *El pollo, el pez y el cangrejo real* (Jose Luis López-Linares, 2008), hasta el original planteamiento que se propone en *La última cima* (Juan Manuel Cotelo, 2010), un documental de reconocida vocación religiosa que intenta ofrecer un particular contraplano sobre la deteriorada imagen que, según sus productores, se proyecta en los medios de comunicación sobre la Iglesia y los sacerdotes (la web oficial de la película advierte que “el error es creer que lo que aparece en los medios de comunicación sobre la Iglesia es toda la realidad de la Iglesia”), pasando por las curiosas propuestas de Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan*, 2002 o *La leyenda del tiempo*, 2006) o por la heterogénea mixtura de formatos que Oscar Vega ofrece en su divulgativa reflexión sobre la naturaleza del amor (*El sexo de los dinosaurios*, 2007). Y tantos otros títulos que han quedado fuera de esta investigación, bien por no ajustarse plenamente a nuestro objeto de estudio, bien por dificultades de acceso a la obra, o simplemente por acotar este trabajo en límites razonables.

6.5. Algunos recursos de espectacularización: la realidad expresada en clave de entretenimiento

Sabido es que tradicionalmente, incluso en medios como la televisión, los reportajes y documentales informativos han contado con la licencia de intensificar los recursos expresivos. Es una concesión no habilitada, desde el punto de vista de la perseguida objetividad/fidelidad periodística, para formatos como el de la noticia básica¹¹⁰. Por citar un ejemplo, recogemos aquí las indicaciones que figuran en el Libro de Estilo de Canal Sur respecto al uso de la cámara.

El cámara, sin embargo, se abstendrá de usar su herramienta de trabajo como un instrumento desvinculado de la realidad para crear una estética de ficción. Por ello eludirá encuadres, composiciones y perspectivas extravagantes, al menos en las coberturas habituales de los informativos diarios. Para mostrar la realidad al espectador, la cámara es sus ojos y sus oídos, por ello se colocará frontalmente a los hechos con la óptica a la altura de la teórica mirada del espectador¹¹¹.

Se sigue aquí una instaurada línea de pensamiento según la cual el rigor periodístico se encuadra en un uso realista del lenguaje audiovisual. Si algo no resulta *natural* desde una concepción que toma como referente la percepción humana, es preferible evitarlo. Por ejemplo:

Respecto a los movimientos de cámara:

Cualquier movimiento de cámara (‘paneó’, ‘travelling’, ‘zoom’...), debe hacerse con prudencia y usarse con moderación. El zoom sólo se usará en circunstancias excepcionales, y con el único objeto de mostrar correctamente una noticia que lo

necesite. Es un recurso muy poco natural porque el ojo humano no lo hace y, dentro de una información normal, no es adecuado.

Respecto a la edición (montaje):

Además del concepto global, la edición tiene que presentar acontecimientos de forma lineal, sin alteraciones chocantes en los planos, la música, los sonidos y los textos. Una ruptura en cualquiera de estos sentidos, o en el orden cronológico, no debe acometerse salvo que se haga con lógica y sin inducir a confusión.

Respecto a la búsqueda de ritmo audiovisual:

La edición tiene que tener agilidad pero con una cadencia adecuada para que el espectador pueda absorber la información e interpretarla. Por eso no son admisibles los planos de menos de un segundo: son casi ‘invisibles’ para el ojo humano y el espectador percibe apenas una distorsión, casi como si fuera un error. Es recomendable que los planos cortos de recurso o de referencia tengan una duración estándar mínima de dos segundos, mientras que los planos generales se prolongarán en función de su carga informativa.

Respecto al uso de músicas:

La música o el falseamiento del sonido ambiente también es un procedimiento reprochable porque aleja de la realidad y ofrece al espectador una sensación de ficción indeseable.

La continuidad y el raccord:

La clave del equilibrio en la edición correcta está en un concepto imprescindible: ‘el raccord’, esto es, la continuidad y uniformidad visual de los planos con sentido lógico. Para conseguirlo es preciso que se mantenga el necesario equilibrio en varios aspectos.

“Prudencia”, “moderación”, “linealidad”, “equilibrio”, alimentan, por tanto, el léxico dominante en los libros de estilo de informativos, especialmente, como se ha comentado, en las noticias básicas de informativos diarios. Para otros géneros, como el reportaje, el manual ya admite pequeñas licencias creativas, aunque siempre recordando a realizador y a periodista que se deben al “sentido informativo”. Hay cierto margen para trabajar desde “libertad de elaboración y montaje”, para aportar un “sentido estético particular”, pero sin olvidar nunca que deben prevalecer “las normas de cualquier formato propio de un informativo” (Llorente y Díaz, 2004: 47-48).

El realizador conoce la singularidad tecnológica del medio y las posibilidades de intervenir sobre las características expresivas y técnicas de la imagen. Tiene capacidad y autoridad para tomar, en cualquier momento, decisiones concretas referentes al modo, la forma y el diseño informativo, con la salvedad de que deberá ceñirse a criterios de producción y a la supremacía del sentido informativo.

En el caso del documental cinematográfico esta licencia o capacidad para explotar las características técnicas y expresivas audiovisuales es aún de límites más amplios, tal como se reconoce en círculos profesionales y de investigadores (ver puntos 1.5. y 1.6. del capítulo 1), y tal como hemos fundamentado en la primera parte de esta investigación. Los recursos

creativos se intensifican con el fin de captar la atención de la audiencia, de potenciar audiovisualmente los contenidos informativos y de estar además a la altura de lo que supone un estreno en sala de exhibición.

Aunque cada documental es un universo propio y único de cualidades estilísticas, ofrecemos aquí una pequeña clasificación de recursos habituales empleados por los creadores, que tiene algo de avance, a nivel muy genérico, de lo que abordaremos a fondo en los capítulos 7-14 de esta segunda parte de la tesis. En cualquier caso, no renunciamos a incluir aquí algún ejemplo extraído de documentales que por su fecha de producción se salen de nuestro periodo de análisis (2000-2010).

Establecemos esta sucinta clasificación en base a las tres etapas tradicionales de la producción audiovisual, como son, por este orden, la de diseño y escritura de guión (pre-producción), la de grabación/rodaje (producción) y la de montaje (post-producción)¹¹². Si toda clasificación suele quedarse corta para albergar con absoluta precisión sus elementos, en este caso debe tenerse en cuenta más que nunca que hay items que se retroalimentan entre sí y que podrían estar incluso en dos categorías diferentes (por ejemplo, hay recursos incluidos en la fase de montaje que bien podrían incluirse en la de guión, pues de hecho la articulación definitiva del discurso en la fase de montaje no deja de ser una re-escritura más del guión original).

6.5.1. Recursos relacionados con el guión:

Estructuración de contenidos: Las duraciones propias de largometraje invitan a asentar los contenidos documentales sobre estructuras sólidas. Es un recurso muy válido, necesario, para ayudar al espectador a asimilar los contenidos y a seguir un itinerario argumentativo lógico. La simple acumulación de argumentos, sin orden lógico ni estructura, puede ser el camino más recto hacia la desinformación. Un espectador no guiado se perderá, con toda probabilidad, en la maraña de datos.

En este sentido, hay varias posibilidades de vertebrar el discurso. Con frecuencia se usan estructuras lineales, que hacen coincidir el relato de los hechos con el orden cronológico en que se produjeron. ***Las alas de la vida*** (Antonio Pérez Canet, 2006) es un ejemplo. En otras, esta linealidad se adapta a la estructura ficcional de tres actos (planteamiento, nudo y desenlace), buscando activar cierta progresión *dramática* en el discurso (luego volveremos sobre esta opción). Y otra urdimbre muy recurrente es la modular, esto es, la de agrupar por bloques los contenidos expuestos, bien sea bajo el criterio temático, de personajes, de lugares, etc. En ***Balseros*** (Carlos Bosch, Josep M^a Domenech, 2002), por ejemplo, el relato se estructura en pequeños bloques según personajes, lugares y momentos. Lo mismo ocurre con ***La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches***, (Juan Dolz Balaguer, 2004), donde el relato aparece compartimentado según aspectos temáticos (*I. El enigma; II. El mono en la jaula; III. Perdido en el laberinto, etc.*). La estructura modular es la que Bordwell denomina como *categorica*, consistente en dividir un tema “en partes o categorías” (2002: 102).

Visibilizar o invisibilizar al narrador: Tradicionalmente el documental se prodigó en la utilización de la *voice over*, esa voz en off¹¹³ de procedencia no visible y que “asume las

funciones de una autoridad de origen divino que desde una posición privilegiada observa la totalidad del mundo para ofrecernos una visión del mundo” (Gispert, 2009:22). Consecuentemente, ese narrador omnisciente, a la vez que nos guiaba por el discurso, nos invitaba a interpretarlo en cierto sentido. Sin que haya desaparecido esta tendencia, que de hecho en ocasiones célebres se ha hecho más explícita, al hacer física la presencia del narrador (Michael Moore en sus documentales, por ejemplo), podemos citar otras estrategias recurrentes, y entre ellas, la más empleada es sin duda la de *invisibilizar* al narrador. Se renuncia a la voz en off omnisciente, intentando que la realidad se cuente a sí misma. Como hilo conductor se recurre simplemente a la yuxtaposición de planos, cuyo discurrir en el montaje se constituye como única y suficiente inteligencia narradora, o bien, lo más frecuente, se hilvana el discurso con la voz en off de los personajes entrevistados en el documental, es decir, aprovechando los testimonios de sus entrevistas. Se combinan entonces instantes en que se mantiene la presencia del entrevistado en pantalla (lo que técnicamente se conoce como *total*), con otros en los que sólo se mantiene su voz (propia voz en off, captada de su entrevista en cámara o de una grabación de audio sin imagen). Dicho de otro modo, en palabras de Rabiger, se hace un uso de la voz en off que puede ser “una entrevista sólo con sonido” o “utilizando una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen sincronizada en puntos destacados” (Rabiger, 2005: 239). Su utilización no siempre difiere mucho de la clásica del reportaje, cubriendo los testimonios con recursos de imagen, aunque no se renuncia a algún tratamiento especial, como es el uso, en lo visual, de encuadres íntimos (que comentaremos más adelante). En este sentido, cabe destacar el empleo del *punto de vista múltiple* sobre un mismo acontecimiento, consistente en empalmar sucesivamente varios totales en los que los protagonistas de los mismos cuentan a varias voces un determinado suceso. El hecho de hacerlo así le aporta al espectador, por un lado, la emoción de asistir a un relato (pasado) contado en directo, a varias voces, y, por otro, una credibilidad añadida, la que se deduce al ver que varios testigos/protagonistas cuentan de una forma muy similar un acontecimiento determinado.

Una opción intermedia es la de utilizar narraciones *en off* camufladas: es decir, disfrazadas bajo justificaciones que la alejan de la *voice over* clásica. Son modalidades tales como recuerdos de algún personaje, cartas leídas, etc. En *La doble vida del faquir* (Elisabet Cabeza y Esteve Rimbau, 2005), es el personaje de Carmina Sagués el que aporta su voz a una carta leída intermitentemente durante todo el documental, dirigida a su padre, el cineasta amateur Felip Sagués.

En otras ocasiones la narración en off se corresponde explícitamente al autor del documental, que con su propia voz hilvana en primera persona el montaje de imágenes (es el estilo utilizado, por ejemplo, por Albert Solé en *Bucarest, la memoria perdida*).

Adaptar la realidad a esquemas dramáticos: Aunque los formatos no ficcionales no constan de clímax narrativo en el estricto sentido que se le da en ficción, existen fórmulas de adaptación que sí permiten estructurar la realidad para adaptarla a esquemas dramáticos. El relato se estructura en clave de protagonista y objetivo dramático, y se arma sobre la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, lo que a su vez permite contar con clímax de acción. Curiosamente, esta potencialidad sigue siendo motivo de controversia entre

especialistas, ya que no todos consideran válido esta llamada a la dramatización de la realidad, como nos recuerda Suárez en su manual de análisis de informativos de radio y televisión:

Pero la literatura sobre la dramaturgia aplicada a la información es exigua de manera general, no sólo en Cuba. Conceptos como clímax, conflicto o progresión dramática constituyen verdaderos anatemas para quienes se resisten a la aplicación de la estructura dramática en la información periodística. En el mejor de los casos, esgrimen los resultados negativos de su inadecuada implantación para desechar cualquier acercamiento. Ciertamente, aislarse de ese debate provoca, entre otras, dos terribles consecuencias.

La primera es que los informativos de radio y televisión corren el riesgo de convertirse en las «cenicientas morfológicas» de los medios, mientras la innovación formal avanza (también con tendencias irrelevantes intelectualmente como la telerrealidad) en el resto de la programación. La segunda consecuencia se relaciona con el axioma que bautiza la realidad como «un mundo mucho más rico que el de la ficción». Negar este presupuesto es mirar hacia otro lado. El periodismo audiovisual, esclavo del entorno circundante, puede jugar en la categoría de los espectáculos, como un film o una obra de teatro (Suárez, 2007: 12)

También Bienvenido León nos advierte de los riesgos que se corre al intentar dramatizar la información:

El hecho de que la información deba entretener a la audiencia, hace que la tradicional frontera entre los contenidos de ficción y los informativos se desdibuje cada vez más. Las informaciones se convierten así en enunciados con tramas en los que hay personajes, tensiones, conflictos y resoluciones. Este recurso puede resultar muy eficaz, por cuanto tiene la capacidad de conferir a las informaciones mayor claridad y capacidad de empatía con el espectador. Sin embargo, también puede contribuir a aumentar la ambigüedad entre lo natural y lo artificial, entre la realidad de la ficción y la ficción de la realidad (León, 2010: 24)

Sin embargo, no todo es rechazo. El relato de la información a través de personajes protagonistas y la estructuración de planteamiento, nudo y desenlace aparecen como opciones válidas para los reportajes, precisamente, en el Manual de estilo de Canal Sur que estamos referenciando en este capítulo.

El talento y la originalidad del arranque son vitales en este formato, incluso el avance de la tesis que podamos desarrollar. En caso de que la historia se cuente a través de un personaje, es obligatorio comenzar con él.

El reportaje, como se ha dicho, no es como un informe. Es independiente, es una información completa y desarrolla una historia con sentido de la lógica. Precisa de un elemento conductor y es una narración clásica con presentación, nudo y desenlace (Llorente y Díaz, 2004: 48).

Por nuestra parte, sin pretender que cualquier información en todo momento deba forzarse para ser narrada en clave dramática, sí entendemos que en el caso de los documentales creativos de largometraje, debido a características propias (como la de su larga duración), estos esquemas abren un amplio catálogo de posibilidades. Desde anticipar el clímax en el

inicio (por ejemplo, “la muerte por piolet”, que ya se menciona en los primeros totales de **Asaltar los cielos**) hasta el establecimiento de estructuras circulares (véase el episodio “La vida” en **La espalda del mundo**, de Javier Corcuera, 2000, con inicio y final, en ida y vuelta respectivamente, del viaje de los padres mexicanos que van a visitar a su hijo preso en EEUU).

Lo cierto es que estructurar en Planteamiento, Nudo y Desenlace nos obliga a hablar de puntos de giro, es decir, de conflictos dramáticos, que son los momentos de crisis que alteran el equilibrio inicial y que hacen avanzar la acción, y, más concretamente, de los dos grandes nudos de la trama que son los que hacen pasar del Planteamiento al Nudo y del Nudo al Desenlace. Los *plot points*, tal como los define Syd Field (Field, 2001). Evidentemente, tratándose de contenidos informativos trabajados desde criterios de veracidad, sólo puede admitirse que tales momentos de crisis sean extraídos de los hechos reales que se narran, y no inventados bajo el pretexto de conseguir momentos espectaculares.

Respalda por el legado de Aristóteles, Platón, Eugene Vale y otros, Soledad Puente (1997:57) considera que es en la idea de imitación donde radica la gran diferencia entre drama y periodismo: «El drama imita; el periodismo muestra». En coincidencia con mi punto de vista, Puente admite que tanto periodismo como drama se unen en la acción: El drama imita la acción y el periodismo muestra la acción. Al periodista y al dramaturgo les interesan las acciones». Y fundamenta que a estos dos campos también les interesan las crisis, concepto relacionado con los cambios y alteraciones del equilibrio (Suárez, 2007: 100)

Los puntos de giro ayudan a mantener la atención del espectador, y por ello a nivel estructural se ubican en momentos en los que se intuye que ésta empieza a decaer. Es un aliado para sostener la capacidad de atención del espectador¹¹⁴.

En cualquier caso, el hecho de crear temporalidades lineales permite en cierta forma recrear la sensación en el espectador de asistir *en directo* a los acontecimientos, de que lo que ve ante sus ojos ocurre por primera vez, a pesar de que se trate de un relato de hechos tiempo atrás consumados. En este sentido, se alimenta la *intriga*, entendida como el interés del espectador por seguir conociendo los hechos que el discurso está relatando (Tamayo, 1996: 17). En **Made in LA** (Almudena Carracedo, 2007), el transcurso de los avatares laborales, y sobre todo judiciales, de las protagonistas, genera una expectativa creciente que sólo se satisface al final del documental, cuando la sentencia firme de los tribunales fuerza a la empresa demandada a readmitir a las trabajadoras.

Creación de tramas y subtramas: Derivado de lo anterior, es habitual que dentro de las líneas argumentales en las que se desarrolla la narración se produzcan líneas de acción principal y secundarias. Lo más habitual es que estas tramas/subtramas, cuando las hay, se hagan coincidir con lo que les pasa a personajes principales y secundarios.

En **Al final de la escapada** (Albert Solé, 2010), a la trama principal, centrada en el relato biográfico del militante comunista Miguel Núñez, se le suma, intercalada a lo largo de todo el metraje, la historia de una mujer nicaragüense a punto de dar a luz. Aunque ambas líneas argumentales parecen divergentes, terminan confluyendo en un sentido lógico: la mujer da a luz en uno de los hospitales auspiciados por el protagonista. Descubrirlo al final es una

invitación a que el espectador interprete el hecho como un final feliz respecto a lo que el documental narra: la vida y obra de Miguel Núñez cristalizó en beneficios para las comunidades en las que trabajó.

Cuidar los planteamientos: Como suelen recomendar las reglas no escritas de cualquier producción fílmica, heredadas principalmente de la escuela hollywoodiense¹¹⁵, un guionista dispone de apenas unos minutos para enganchar al espectador. Si en otros formatos audiovisuales como los noticiarios¹¹⁶ o las comedias de situación se utilizan recursos como el del sumario o el *teaser*, respectivamente, el documental creativo ha buscado también sus propios inicios originales. La opción más habitual es la de empezar en alto, es decir, ubicar en el arranque de la película un hecho, incidente, imagen, etc. que intente atrapar la atención del espectador desde el mismo inicio del discurso. Por ejemplo, **Lucio** (Aitor Arregi, José María Goneaga, 2007) comienza con un pequeño clip que es prácticamente una secuencia de ficción al más puro estilo policíaco. Es, además, una permutación de uno de los puntos álgidos de la narración, que se produce cuando su protagonista Lucio, un activista anarquista, es detenido por la policía francesa.

En otras ocasiones, se recurre a comienzos más calmados en cuanto a intensidad de acción, pero igualmente efectivos, ya sea por originalidad de planteamiento, por su tono amable, etc. Cualquier recurso válido para que el espectador se sienta invitado a seguir con el visionado. En **Aguaviva** (Ariadna Pujol, 2005) se empieza muy suavemente, con unas tomas muy plásticas de la localidad, para, inmediatamente después, empezar a escuchar en off la cotidiana conversación de una pareja de vecinos dispuestos a abrir un restaurante. Un arranque in medias res, que suaviza sutilmente la intromisión del espectador en la vida del pueblo.

Construir “personajes” (protagonistas, antagonistas...): Es quizá el recurso más efectivo para provocar el enganche emotivo en el espectador. La forma directa para provocar en él empatía e identificación. Para ello se utilizan recursos variados: se identifica al personaje con rótulos o con cualquier otro recurso (se le asigna nombre), se producen encuadres muy íntimos, se divide por capítulos correspondientes a personajes, etc. Por ejemplo, en **Balseros**, en **Septiembre** (Carlos Bosch, 2007) o en **Suite Habana** (Fernando Pérez, 2003), la realidad reflejada se cuenta en clave de personajes protagonistas que se identifican con grafismo (al más puro estilo de películas como **Reservoir Dogs**, de Quentin Tarantino, 1992). Hablamos de *focalización*¹¹⁷: la realidad objetiva contada desde fuera de los hechos no siempre es atractiva desde el punto de vista de la identificación con el espectador, pero sí aumentan las posibilidades cuando esa realidad se cuenta desde la experiencia de un personaje (protagonista) que vive los acontecimientos (conflicto) en primera persona. Recordemos la etimología griega de “protagonista”: el primero que va a la lucha (el primero que se enfrenta, pues, al conflicto).

Algunos autores han intentado explicar por qué ocurre esto. Silvia Jiménez, estudiando los factores de los mensajes que más interesan al público, destaca el carácter humano como uno de los principales motores de la emoción:

Las emociones y los sentimientos: Estamos tan acostumbrados a que los medios de comunicación recojan asuntos políticos y/o económicos que, cuando presentan

informaciones de carácter humano, cautivan nuestra curiosidad de manera inmediata (Jiménez, 2008: 94)

Por su parte, el catedrático de psicología Richard Wiseman, cita un estudio de D.A. Samll, G. Loewenstein y P. Slovic¹¹⁸ para recordarnos la efectividad que tiene el relato de los hechos en clave personal:

Que sea personal. En 1987, los ciudadanos contribuyeron con 350.000 libras para ayudar a un bebé que se había caído a un pozo de Texas, y en 2002 se recaudaron 24.000 libras para ayudar a un perro abandonado en un barco en medio del océano Pacífico. Mientras tanto, siempre hay organizaciones a las que cuesta mucho reunir fondos para ayudar a evitar los 15 millones de muertes anuales que provoca el hambre o las 10.000 muertes anuales de niños en Norteamérica por culpa de los accidentes de coche. ¿Por qué? En un estudio reciente, los investigadores pagaron a algunas personas por participar en un experimento y después les dieron la oportunidad de contribuir con parte de ese dinero a la organización *Save the Children*. Antes de hacer la contribución, la mitad de los participantes vio las estadísticas sobre los millones de personas que se enfrentan al hambre en Zambia, mientras que la otra mitad sólo vio la dura historia de una niña africana de siete años. Los que vieron la historia de la niña dieron más del doble que los que estudiaron las estadísticas. Aunque sea irracional, a las personas nos influyen más los individuos que las masas (Wiseman, 2010:73).

Inclusión de dramatizaciones: Las dramatizaciones, entendidas como reconstrucciones de acontecimientos realizadas en clave de ficción (con actores, actrices, decorados, vestuario, etc.), cumplen con la función de recrear sucesos de cuya existencia hay constancia pero de los que no existe registro audiovisual. Es decir, se sabe que ocurrieron, pero, al no poder ser filmados, se recurre a la recreación ficcional para que el espectador pueda entender cómo acontecieron. La imagen, entonces, pierde su carácter de *índice*, de relación directa con su referente real, conformando lo que Vallejo denomina una *reconstrucción profílmica* (diferenciándola de *realidad profílmica*).

El elemento específico del documental es la realidad profílmica constituida por una imagen-índice. Esta imagen-índice implica que hay una relación directa entre la realidad y la imagen que la representa. Sin embargo un documental puede basar todo su discurso en la reconstrucción. Aquí la imagen es icónica, representa su referente real, pero no hay una relación directa en esa representación. En el caso de la reconstrucción toda la información audiovisual se lee en clave de ficción (el espectador no piensa en dónde está el realizador o cómo actúa el cámara, sino que se centra en el universo profílmico) (Vallejo, 2007: 93).

Casi siempre estas recreaciones se incluyen en los documentales con intención ornamental, es decir, aprovechando su atractivo estético para dinamizar el metraje, como ocurre en **Lucio**, pero no debemos obviar su valor como elemento informativo. Ante ciertas realidades no documentadas audiovisualmente, resulta muy útil una reconstrucción fidedigna de las mismas que facilite al espectador un nivel de

comprensión más completo de los hechos, tal como se emplean, por citar un ejemplo, en algunos pasajes de *Las cajas españolas*, (Alberto Porlan, 2004).

Volviendo al ámbito periodístico, encontramos precisamente mucho recelo a la hora de usar dramatizaciones. En el caso de RTVE, su Manual de Estilo desaconseja su uso.

Cuando, en virtud de la trascendencia informativa, se considere necesaria la dramatización con actores de hechos y sucesos de los que no se tienen imágenes y/o sonido reales, se deberá advertir de ello a la audiencia con la mayor claridad, de manera que la naturaleza de lo emitido resulte inequívoca. Los elementos ficticios incluidos en las dramatizaciones, tales como diálogos o *atrezzo*, deben estar basados en la realidad que se está describiendo y no apartarse de los datos conocidos a fin de garantizar la fidelidad a los hechos. No es aconsejable el uso de las dramatizaciones en programas informativos salvo que, excepcionalmente, resulte el único modo de ofrecer un mejor servicio a la audiencia¹¹⁹.

El Libro de Estilo Canal Sur y Andalucía TV va aún más lejos, al indicar que, “en la elaboración de noticia o vídeo básico, lo mismo que en cualquier formato, quedan prohibidas, por norma general, las reconstrucciones y simulaciones” (Llorente y Díaz, 2004: 46). Más adelante, al referirse al los asuntos comprometidos, y más concretamente al hablar del tratamiento de malos tratos contra la mujer, vuelve a incidir con especial virulencia en el peligro de recurrir a las dramatizaciones, dando por hecho que su uso generalizado ha derivado en una práctica morbosa

El legítimo afán de acercamiento a los hechos y los elementos morbosos expuestos con crudeza, sobre todo en programas o formatos extensos, están separados por una frontera muy difusa que no debemos cruzar, ni con la socorrida tentación, ni con la simulación de los hechos. El sistema es poco recomendable, especialmente en un informativo diario porque suele incidir en detalles truculentos e imágenes escabrosas, que, lejos de inducir al rechazo, fomentan una forma reprobable de espectáculo. También es arriesgado el recurso de usar escenas cinematográficas como ilustración porque acentúan en el espectador la sensación de irrealidad. En caso necesario, podemos usar una imagen subjetiva de cámara para reconstruir los hechos a través de sus escenarios, sin la referencia personal de ningún personaje o actor. No obstante, cuando el recurso de un montaje de ficción sea inevitable, es obligatorio que, durante todo el tiempo de aparición de las imágenes en pantalla, figure el rótulo 2Reconstrucción”. (Llorente y Díaz, 2004: 130)

Uso de material de archivo: Por su vocación de evidencialidad, la referencia al material de archivo, a modo de índice o prueba, es una constante dentro del documental. En cualquier modalidad, ya sea imagen fotográfica, documentos gráficos o directamente contenido audiovisual, el material de archivo es usado en multitud de variantes estilísticas: a veces respetando su materialidad original, y otras veces retocándola, como ocurre en el caso de los ralentizados de imagen, de la adición de banda sonora (narración en off, músicas o efectos), etc. En cualquier caso, se produce aquí una de las circunstancias más llamativas del uso del

material de archivo, que es el de su re-significación, teniendo en cuenta que dichos materiales ven ahora alterado, en mayor o menor medida, el significado y sentido con el que en su momento fueron generados. Y esto es así tanto para los documentales que recurren puntualmente al archivo (*El tren de la memoria*, de Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), como otros que basan prácticamente todo su metraje en él (*Noticias de una guerra*, Eterio Ortega, 2006).

Crear suspense y sorpresa: el hecho de dramatizar la realidad permite al realizador manejar la información. Como en las canónicas lecciones magistrales de Hitchcock sobre cómo manejar el suspense o la sorpresa¹²⁰, el documental ha entendido que nada mejor para mantener pegado al espectador a su asiento que retener información, adelantarla, encriptarla, dividirla, etc. Ofrecerla en dosis medidas, en definitiva, para que la forma de contar alimente el fondo que se cuenta. En *Perseguidos* (Eterio Ortega, 2004), tardamos un tiempo en deducir que los misteriosos personajes que merodean el entorno de los protagonistas son sus escoltas. Hasta que esta conclusión se establece, han pasado un par de minutos de suspense narrativo.

En *La vida loca* (Christian Poveda, 2008), se cuenta las vicisitudes de una madre y de su hijo pandillero por salir airosos de un proceso judicial ante el tribunal de menores. La entrega por capítulos de los interrogatorios ante la juez hace que el proceso sea vivido por el espectador con cierto nivel de intriga. En otro caso, otra de las protagonistas, a la que se hace un seguimiento de un proceso médico, acaba muriendo repentinamente hacia el final del metraje, produciendo un desasosegante efecto de sorpresa, por ser un hecho inesperado (conviene recordar una vez más el hecho de que, por ser hechos ya acontecidos y filmados, podían haberse presentado en cualquier momento al espectador, incluso desde el mismo inicio).

Como venimos argumentando, la adaptación a esquemas argumentales dramáticos propios de la ficción permite que el espectador se mantenga activo, vivo, generando y descartando posibilidades sobre lo que va a ocurrir a medida que avanza la narración. Para hacerlo sólo necesita pistas, catalizadores, que le permitan ir completando los huecos narrativos. Entendemos por *catalizadores* los elementos diegéticos del discurso narrativo que permiten establecer anticipaciones, generando expectación que puede verse cumplida más adelante.

Identificamos que el común denominador de estos "Catalizadores" es su cualidad inquisitiva. Estos elementos demandan urgentemente una respuesta por parte de los receptores. Amparados en la teoría de la Gestalt podemos decir que persiguen la compulsión del sujeto por completar las formas. Sobre todo se puede anticipar, pero existen trozos del discurso más sugerentes que otros y que tienen una respuesta concomitante entre el público. Por ejemplo, ante el llamado en una puerta, los sujetos anticipan el "quién" llama y ante la formulación de una pregunta darán la respuesta oportuna. Pero ha de aclararse que para que un elemento funcione como catalizador de anticipaciones debe, además de estar cargado de significación, estar precedido por información anterior que haya venido acumulando la tensión (Zermeño, 1997).

6.5.2. Recursos relacionados con la grabación:

Imagen/dirección de fotografía: Es habitual que la estética del plano se cuide por encima de lo que suele ser habitual en otros géneros referenciales, sobre todo los destinados a televisión

(noticias, reportajes, etc.). Por un lado, es consecuencia lógica de disponer de más tiempo y presupuesto, pero también, por otro, de una autoexigencia que ayuda a elevar el nivel estético del trabajo, lo que justifica, entre otras razones, su presencia en sala cinematográfica. Por otra parte, es un recurso más para conquistar el interés del espectador.

No en todos los casos esto es posible. Por ejemplo, en **Balseros**, exceptuando algunos fragmentos rodados con estética cinematográfica, los planos tienen la habitual factura televisiva, es decir, la de aquellas tomas captadas sobre la marcha de los acontecimientos que ocurren en un momento irreplicable, de esos que no dejan tiempo para planificar ni para componer como un cámara y/o realizador quisiera (de hecho, **Balseros** se monta a partir de abundante material de archivo televisivo previamente grabado por sus autores). Ocurre lo mismo en **El efecto Iguazú**, (Pere Joan Ventura, 2002). Pero, junto a estas estéticas menos cuidadas debido a la fugacidad de los hechos abordados, lo habitual es que en estos trabajos se apueste por una dirección de fotografía lo más estilizada posible. Y eso incluye encuadres que se salen igualmente de la norma que rige en los manuales de estilo del lenguaje informativo clásico, la de mantenerse habitualmente entre los márgenes del plano general y del primer plano largo con angulaciones normales.

En **Perseguidos**, por citar otro ejemplo, también encontramos una fotografía muy trabajada. Especialmente en los planos de la playa, para los que no se ha dudado en usar filtros de cámara que ayuden a estilizar el resultado. **Aguaviva** (Ariadna Pujol, 2005), **La espalda del mundo** (Javier Corcuera, 2000) o **La pelota vasca (la piel contra la piedra)** (Julio Medem, 2003) son ejemplos de esta tendencia estilística.

Los encuadres: a diferencia de lo que ocurre habitualmente en las noticias o reportajes informativos en televisión, en estos formatos no se renuncia al uso de encuadres más íntimos y cerrados.

En **La espalda del mundo**, por ejemplo, además de obtener imágenes de una estética muy cuidada, aprovechando al máximo las posibilidades de la luz natural en exteriores, se producen encuadres muy íntimos. Así ocurre por ejemplo con los primerísimos primeros planos del condenado a muerte (capítulo de “La vida”) o con los del niño peruano que trabaja en la cantera de piedra (capítulo de “El niño”). Son encuadres que ayudan a que el espectador se identifique con el personaje, y que raramente un informativo diario de televisión se permitiría usar. Una vía rápida para generar empatía con los protagonistas, que, como hemos dicho ya, es uno de los procesos más trabajados en estos documentales.

Pero no siempre los encuadres tienden a cerrarse. A veces la lejanía frente a los sujetos retratados ayuda a establecer una distancia entre el observador y la realidad filmada, de modo que se intensifica, entre otras cosas, la sensación de que apenas se interviene en ella. En **Aguaviva** se da precisamente un interesante equilibrio entre estos encuadres distantes, más “respetuosos” con los vecinos del pueblo y sus circunstancias, y los planos más próximos, los que permiten intimar con ellos. Tanto en un caso como en el otro lo que no varía es el respeto por una composición plástica muy cuidada.

6.5.3. Recursos relacionados con el montaje:

Variedad estilística de montaje: El montaje se libera, en cierta medida, de lo que suele ser norma en los formatos informativos referenciales más habituales. Por ejemplo, es habitual que se establezcan **racords entre planos**, en acciones cuya puesta en escena se ha planificado desde la realización (los desayunos y comidas familiares en *Perseguidos*, por ejemplo), bien con repetición de acciones en la grabación o bien con el uso de más de una cámara durante el rodaje. Otra opción llamativa es la de usar **montajes paralelos**¹²¹, bien con sentido expresivo de comparación entre conceptos (En *Suite Habana*, por ejemplo, se alternan planos de ollas a presión puesta al fuego en diversos hogares con imágenes de mujeres bellas que son piropeadas por hombres mientras caminan por la calle; en *Uno por ciento esquizofrenia*, de Ione Hernández Sáenz, 2006, se alternan los totales de un experto, comentando la enfermedad en sus aspectos científicos, con las declaraciones de algunos enfermos, que vienen a reforzarlos en sus aspectos cotidianos) o bien con sentido funcional (véase el montaje paralelo, a veces con división física de pantalla, que se produce en *Balseros* para establecer visualmente las conversaciones telefónicas entre parientes). Sin olvidarnos de las **elipsis** basadas en transiciones especiales. Véanse las elipsis sobre el plano (fijo) que se establecen en el momento de recogida de casetas en la playa de *Perseguidos*, o la elipsis que se apoyan en analogías visuales, como las de tren de juguete-tren real de cercanías en *Olvidados* (Iñaki Arteta, 2004).

Este tipo de transiciones especiales, de montajes paralelos, de juegos elípticos, de montajes apoyados en racords de movimiento/acción, de secuencias de montaje, etc. son recursos llamativos respecto a lo que es habitual en formatos referenciales, y contribuyen, tal como venimos insistiendo, a la obtención de resultados más creativos.

La labor de montaje, si ya se torna crucial en el cine de ficción, en el cine de no-ficción pasa a ser su auténtico soporte argumentativo. La combinación de planos no sirven necesariamente al racord de acción (como en ficción) o al lucimiento de los intérpretes, y sí a la clara exposición de una idea. Retomamos a conciencia aquí unas reflexiones de Weinrichter en las que relaciona el documental con las posibilidades de cine ensayo que anunció Godard.

El montaje entre imágenes no tendría el mismo funcionamiento que en el cine de ficción, en donde se utiliza sobre todo para establecer una continuidad espacial, temporal y de causalidad dramática. En el caso que nos ocupa, se puede hablar de un montaje de proposiciones, que ensambla los planos según una continuidad de lógica discursiva. Esta idea, surgida sin duda del montaje asociativo de experiencias vanguardistas del cine mudo como las sinfonías urbanas de Ruttman, Vertov y otros, aparece ya de forma intuitiva en el que pasa por ser el primer texto que se plantea la posibilidad del ensayo cinematográfico como nueva forma del cine documental (...) Para Godard el contraste de imágenes, sonidos e ideas es el recurso principal para crear una forma que piensa y para generar una forma de conocimiento que según Godard es específica del cine. Cuando dice que el cine nació para revelar algo por medio de la "imagen" se está refiriendo al montaje; cuando dice "Faire cinéma", quiere decir "¡Relacionad las cosas!" y al mismo tiempo reivindica una vocación "científica" para el cine en virtud de esta técnica de establecer relaciones que no está, subraya, al alcance de las otras artes. Lo que nos parece más discutible es la

idea de que el cine no ha sabido llevar a término esa misión que le atribuye el cineasta suizo. (Weinrichter, 2005: 93)

Efectos de postproducción: Emparentado con los recursos especiales de montaje se encuentran los efectos de postproducción. Todo un catálogo de efectos especiales admisibles en estos documentales creativos pero impensables en un noticiario diario. Pensemos en los ralentizados y acelerados de imagen (aplicado incluso a las de archivo, como ocurre con cierta frecuencia en *Extranjeros de sí mismos*, de José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 2000); incluso en congelados (Marta Arribas y Ana Pérez los usan en *El tren de la memoria*, 2005); en el uso de filtros y texturas de imagen (en *Olvidados*, por ejemplo, se viran muchas imágenes actuales a una textura de imagen de archivo, aparentando un falso deterioro, con el fin de aludir también con ellas a la época en la que suceden los hechos sobre los que se habla en el documental), o incluso en planos con efectos especiales (véase el efecto “caleidoscopio” de imagen en *Perseguidos*, para recrear lo que ve el niño a través de su catalejo especial). La gama de ejemplos es muy amplia, y una vez más, nos revelan un uso más libre del lenguaje audiovisual.

Identidad gráfica: Es uno de los recursos que mejor contribuye a la identificación del discurso como un conjunto unitario. Se trata de dar unidad y cohesión estética a todos los recursos gráficos que se incluyen en el documental, lo que puede incluir desde las tipologías de letra empleadas (en créditos, en el título, en las cartelas de apertura de bloques, etc.) hasta los colores empleados en grafías y/o fondos. En definitiva, todo lo que autores como Suárez denominan *señalética*, y que terminan configurando en la obra un sentido de continuidad o record formal.

Contribuye a mantener la coherencia estética de todos los elementos, porque la estética también contribuye a la credibilidad del discurso. Forma parte de una correcta utilización de los recursos audiovisuales en función de prestigiar el contenido. El diseño gráfico de voluntad corporativa y una postproducción orgánica y psicológicamente meditada contribuyen a la organicidad del discurso narrativo (...) Evidentemente, en radio y televisión, la señalética es consecuencia directa de la literatura y la prensa escrita. Índice – delante o detrás, según criterios-, prólogo, epílogo, subdivisión en capítulos, epígrafes, sumarios, etcétera, pueden aportar indicios de señalética en otros ámbitos de la comunicación escrita. (Suárez, 2007: 82)

Por otro lado, además de la coherencia estética, el uso de cartelas y otros recursos gráficos (banners informativos, localizadores, etc.) permiten ordenar la información de cara a facilitar la comprensión del relato por parte del espectador.

Por ejemplo, en *Balseros* se aprecia una estética común tanto en las cartelas de presentación de personajes (“Guillermo”, “Oscar”, etc.), como en los localizadores¹²² (“Guantánamo”, “8 meses después”, etc.). Al tiempo que la homogeneidad gráfica aporta coherencia y unidad estética, las cartelas, a modos de *torres de aviso* (Suárez, 2007), ayudan a organizar el relato.

Banda sonora: Siendo tradicionalmente un recurso fundamental para la inclusión de información en los formatos referenciales, el documental cinematográfico encuentra en la banda sonora un campo abonado para trabajar la creatividad.

Utilización de la voz *en off*: Curiosamente, siendo la voz *en off* del narrador una herramienta característica de los formatos informativos referenciales, parece que existiera cierto recelo a su utilización, quizá por diferenciarse de aquellos. Es habitual que se renuncie a ella, por evitar en el espectador la sensación de asistir a un reportaje al uso. De fondo subyace la pretensión de aportar más credibilidad a lo contado, ya que se renuncia a la clásica voz *en off* omnisciente, que aclara y explica las cosas (véase punto 6.5.1. donde se desarrolla más ampliamente el concepto de narración *en off*).

Diálogos: Salvo casos excepcionales en los que se crean situaciones dramatizadas, con diálogos escritos para la ocasión (véanse las breves intervenciones de Joaquín Jordá en *La doble vida del faquir*), lo normal es que no se produzcan diálogos en estos documentales, al menos tal como se entienden en el cine de ficción. Lo que sí es más habitual son aquellos provenientes de las conversaciones más o menos naturales, improvisadas, que se producen entre participantes del documental. (*En construcción*, de José Luis Guerín, 2001, por ejemplo).

No es fácil saber hasta qué punto este tipo de diálogos son cien por cien improvisados o llevan algo de preparación previa. Isaki Lacuesta cuenta, por ejemplo, que en alguno de sus documentales establece una especie de puesta en situación. En el caso de *La Leyenda del tiempo* (2006), les pide a los niños protagonistas que reproduzcan una conversación que el director les escuchó días antes. Tras quince o veinte minutos de grabación de dicho diálogo, vuelve a filmarles, esta vez puntualizándoles donde añadir, recortar, enfatizar, etc.¹²³

Uso de músicas: También en este caso se producen diferentes posibilidades, que *a grosso modo* se mueven entre estas tres posibilidades:

Músicas con sentido informativo: en estos casos se utiliza la música como un elemento más para aportar información, por lo general, con sentido contextual. Así ocurre, por ejemplo, con *Asaltar los cielos*, donde el uso de canciones de la época aludida aporta datos que ayudan a que el espectador complemente y/o refuerce la información que le llega por el resto de vías.

Músicas con sentido expresivo: si bien a veces pudiera chocar con la exigencia de objetividad de las prácticas informativas, la realidad demuestra que, salvo excepciones, se puede hacer un uso emotivo de las músicas, en este caso *extradiegticas*, sin que ello vaya en contra del valor informativo del documental. En *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), unos suaves punteos de guitarra crean un clima expectante y de cierta gravedad en el discurrir del relato, que no es más que una transposición a la banda sonora del tema, grave y expectante, que se aborda en el documental. Algo más acusada expresivamente puede resultar la música empleada en *Olvidados*, cuyas notas

tristes cubren casi al cien por cien los totales de los protagonistas (práctica inusual en géneros referenciales la de incluir música en los totales), ayudando a acentuar una atmósfera triste en un contexto ya de por sí bastante luctuoso. En estos casos, la música es *extradieética*, pero hay otros muchos en los que se utiliza música del propio contexto informativo para construir la banda sonora. El caso más evidente es el de **Septiembre** (Carlos Bosch, 2007), donde buena parte de su banda sonora está basada en los temas que los propios protagonistas del documental, reclusos de cárceles españolas, interpretan en un concurso de canciones. Y mención especial merecen casos como el de **Balseros**, donde hay una banda sonora creada ex profeso para el documental (compuesta e interpretada por Lucrecia), pero que arranca siempre de motivos diegéticos, de forma que la frase dicha por un protagonista o cualquier otro detalle del relato sirven de pie forzado para componer, a posteriori, un tema musical acorde. Es una forma muy especial de aplicar la creatividad, tal como la venimos entendiendo, a partir de motivos reales.

Otro uso expresivo muy llamativo, casi exclusivo de estos formatos por ser demasiado espectacular, es el empleo del **contrapunto sonoro**. En **Asaltar los cielos**, un festivo pasodoble español pone ritmo a unas imágenes del bombardeo franquista sobre la ciudad de Madrid. Un contrapunto que evidencia la firma de autor, por sutil que pueda parecer, que se produce en muchos de estos trabajos.

Entendemos por contrapunto sonoro la estrategia creativa que invita a utilizar el sonido (cualquier sonido, no sólo la música) de forma que no redunde en lo que la imagen cuenta, sino en sentidos más bien contrarios a ella¹²⁴.

Músicas con sentido rítmico: Tratándose de formatos de duraciones extendidas, y siendo obligado dosificar la información ofrecida para adecuarla a los ritmos de atención del espectador, la música se convierte en un buen aliado expresivo para crear pequeños respiros en el discurrir del discurso. Así, es habitual que en estos documentales la estructura se salpique de pequeñas piezas o clips musicales. En **El efecto Iguazú**, un pequeño montaje al ritmo de una música melancólica ilustra los difíciles momentos nocturnos en el campamento de los activistas de la empresa Sintel. En **Bicicleta Cullera Poma**, (Carles Bosch, 2010), la película que documenta un largo periodo del proceso que vive Pascual Maragall en su padecimiento de la enfermedad de Alzheimer, se hace un uso peculiar de este recurso. Se inserta precisamente al final, en un clip de un par de minutos montado bajo los acordes de *Procuro olvidarte*, un tema original de la película, incluyendo una serie de imágenes clave que ponen punto y final al metraje: el protagonista en sus revisiones médicas, el desguace de su propio coche, los marcos con fotos de sus seres queridos, etc. en una serie que culmina con el propio protagonista cantando en primer plano, pensativo, la letra de la canción que suena en la banda de audio.

Efectos de sonido: Por lo general, vienen a terminar de pulir una banda sonora que en estos formatos también aspira a estar a la altura del cine de ficción. Su

uso está razonablemente extendido (muy trabajados en *Suite Habana*, por ejemplo), pero el más acusado se produce siempre en aquellos trabajos en los que se emplea material de archivo mudo, que es el que obviamente mejor admite el uso de efectos (por ejemplo, los sonidos de explosiones, cañones, etc... en las imágenes de batallas de “Asaltar los cielos”).

Silencios: el silencio en la banda “sonora” cobra especial importancia en algunos casos llamativos, en los que su generoso uso parece querer abrir vías de participación en el espectador. Por citar algunos ejemplos, pensemos en *En construcción*, en *La espalda del mundo*, en *Extranjeros de sí mismos* (Javier López Linares y Javier Rioyo, 2000) o en *Perseguidos*. En casi todos estos casos, la ausencia de narrador en off, el moderado uso de entrevistas, sumado al ritmo pausado que provocan las tomas largas, ayudan a crear atmósferas reflexivas, esbozando huecos en el discurso que el espectador puede rellenar con sus propios razonamientos.

Hablamos siempre de silencios en sentido relativo, naturalmente. No cabe entenderlo en sentido literal porque el silencio en una banda sonora fílmica no implica nunca (casi nunca) la ausencia total de sonido. Hablamos de momentos con algún fondo sonoro de intensidad muy leve (por lo general suelen usarse sonidos ambientes o pequeñas notas musicales) que, por contraste con otros momentos de la banda de audio más cargados en cuanto a sonido, funcionan como “silencio”.

Estrategias rítmicas: Como ya hemos comentado, este tipo de documentales, al ser de duraciones largas, obligan a un especial cuidado del ritmo. Pero la duración, siendo quizá la más elemental, no es la única razón. También obliga a ello el hecho de que se trabajen relatos expositivos, no ficcionales, y de temas tomados de la realidad, que no siempre tienen por qué resultar suficientemente atractivos por sí mismos. Por eso estos discursos han aprendido, también tomando como modelo los relatos de ficción, a utilizar recursos que ayuden a crear *tempos* amables y llevaderos. Lo que se trabaja en cualquier caso es el *ritmo de atención* del espectador, y es obvio que éste no concede de antemano ni la concentración ni el interés que sí aplicaría, por citar un ejemplo, en una clase magistral de aula. Y la primera norma quizá pasa encontrar el equilibrio entre los elementos novedosos y repetidos en el discurso. Algunas informaciones se repiten con la intención de atar lo relatado hasta entonces, para dar coherencia y solidez al conjunto, mientras que otras informaciones novedosas son las que hacen avanzar el discurso. El equilibrio continuo entre reiteración y novedad es el que va marcando el ritmo de la obra.

Expongamos aquí algunos de los recursos más habituales para trabajar el ritmo:

Secuencias de montaje: Atribuimos al concepto secuencia de montaje el mismo sentido que le otorga Karel Reisz:

En los estudios ingleses y americanos el término secuencia de montaje tiene un significado específico y limitado: se refiere a una sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se

utiliza para expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie. Aquí nos referimos a este tipo de secuencias (...). Sirven para dar cuenta de hechos cuya exposición completa se haría pesada, o que, aun siendo necesarios en la continuidad del film, no merecen un tratamiento detallado". Además, Reisz añade que, como paréntesis formal dentro de la narración, son secuencias que se cubren de principio a fin con una música o banda sonora especial que diferencie a la secuencia del resto del relato. (Reisz, 1980: 102-103)

Con este fin de acortar tiempos de exposición narrativa, en ***Asaltar los cielos*** se expone sucintamente, en una serie de planos breves unidos por encadenados, y cubiertos con una música de la época retratada, el contexto social de la Barcelona en la que creció Ramón Mercader antes de partir hacia la URSS. Obviamente, contarlos con detalle hubiera dado para otro documental entero, pero en este trabajo el tema central era otro, y la necesidad de crear contexto se resuelve inteligentemente con esta secuencia de montaje. En ***El tren de la memoria***, un pequeño clip, montado sobre audio musical al que acompaña una carta leída por una de las protagonistas, resume algunos episodios de su juventud.

Clips musicales: como comentamos al analizar la banda sonora, los clips musicales son un método muy recurrente para crear pequeñas playas de descanso en el metraje. Conscientes de que el espectador no puede prestar atención continuada durante mucho tiempo, estos clips le ayudan a reubicarse y a recobrar fuerzas antes de seguir absorbiendo más información, más datos.

Densidad de contenidos: Volviendo a los límites lógicos que plantea la capacidad de atención y absorción de información por parte del espectador, uno de los mejores sistemas para trabajar el ritmo es el de saber renunciar a contenidos, y para ello se torna crucial la labor de selección y descarte en la fase de montaje. Un tema trabajado a fondo puede generar material infinito, pero en un documental de 90 minutos no cabe todo, y saber renunciar a contenidos es quizá el primer paso para ser eficaz en la transmisión del mensaje. Para montar ***En construcción***, José Luis Guerín dejó fuera nada menos que 98 horas de material rodado. A este "sacrificio" se refiere también Mercedes Álvarez al ser interrogada sobre ello respecto a su trabajo ***El cielo gira*** (2005):

Del material sobrante y válido, grabado en condiciones, había mucho utilizable para integrar, incluso para componer secuencias enteras. Pero durante el montaje hicimos un gran esfuerzo de síntesis, de no recargar ni enturbiar el guión. Siempre podré decir que todos, todos los planos metidos en la versión final, tienen un porqué, están justificados. Es la manera de no arrepentirme de la película tarde o temprano. Y me siento orgullosa de haber resistido a la tentación de meter planos de paisaje, por ejemplo, simplemente porque eran muy bellos. En el material sobrante los hay en abundancia. Y de renunciar a pequeñas escenas de diálogos graciosos o chispeantes entre los vecinos simplemente por serlos. Y también podía decir que había unos cuantos. Pero, sobre todo, se trataba de lograr una congruencia en el relato. Yo creo que una película es cuestión de estructura, no de decoración interior. (Merino, Inma: *Entrevista a Mercedes Álvarez en Al otro lado*

de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos, de Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, Madrid, Cátedra, 2007)

En cualquier caso, aunque se han apuntado aquí algunos de los recursos más directamente relacionados con la función rítmica, de todos es conocido que el ritmo audiovisual no se adscribe a reglas fijas, y que cada trabajo respira su propio *tempo*. Algunos, más basados en la velocidad expositiva y en la acumulación inteligente de estímulos, como ocurre, por ejemplo, en *Lucio*, y otros en lo pausado y reflexivo, como ocurre en *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005) o en *Anclados* (Carlota Nelson, 2010). Como se demuestra en muchos casos, no hay fórmulas mejores ni peores sino ritmos ajustados a lo que el guión narra y a lo que se espera del espectador; tempos que intentan hacer coincidir lo estimulante de cada momento narrado con la capacidad de atención que tiene el espectador en ese mismo instante. O, por decirlo de otra forma, se intenta *vincular la información con el placer estético*, vincular *lo que se dice* con el *cómo se dice*¹²⁵ (Guerriero, 2009: 7).

6.5.4 Recursos relacionados con la naturaleza audiovisual del discurso

Por último, no queremos concluir este repertorio sin apelar a una circunstancia común a los tres ámbitos aquí diseccionados (planificación de guión, grabación y montaje). Y para hacerlo recordamos los valores de pregnancia y concreción, propios de lo que definimos como iconosfera (ver capítulo 4), características muy útiles para despertar emociones. Las imágenes, los sonidos, el montaje, el ritmo, etc. que se inscriben en lo profílmico son factores que, como ya argumentamos, apelan directamente a la emoción.

Para emocionarse a partir de un texto escrito es preciso realizar una serie de complejas operaciones mentales que llevan a la comprensión del significado. Las emociones derivan de los significados, no de la materialidad de los signos (excepción de la poesía, recitados...) (...) En contrapartida, en la expresión audiovisual se producen unas emociones primarias que no son el resultado de ningún esfuerzo de comprensión conceptual. Son emociones derivadas directamente de la materialidad de los signos, de las músicas, de los colores, del dinamismo. Para que se activen no es preciso pagar ningún peaje de paso previo al intelecto. La sensorialidad basta (Ferrés, 2008: 70-71)

Sin pretender afirmar aquí que el discurso emotivo es exclusivo del texto audiovisual (¿cómo obviar las emociones que suscita la literatura, por ejemplo?), sí que coincidimos con Ferrés en que la imagen y el sonido son más apropiados para despertar emociones en un menor tiempo. La multisensorialidad, concreción, dinamismo formal y el resto de características propias de la imagen audiovisual son excelentes aliados para conseguir la implicación emocional del espectador, y desde ahí, para facilitar el interés y la identificación con lo que se cuenta.

6.6. Emociones de forma y fondo

Siguiendo a Bordwell (2002: 48), que diferenciaba entre las emociones internas, representadas dentro de la obra (las que surgen dentro de la obra artística, como la de un personaje riendo o llorando), y emociones externas (las que siente el espectador), que surgen de las relaciones formales que suscita la obra, podemos afirmar que un determinado uso de todos los recursos estilísticos aquí planteados conseguirá activar la emotividad del espectador. Y desde ahí, alcanzar su intelecto, según las leyes de la seducción más integradora, que apuestan por desvelar conocimiento iluminando las multiformes capas de la realidad.

La emoción empleada como soporte de contenidos, la seducción usada para interesar cognitivamente.

Notas al capítulo 6

¹⁰⁵ Siempre teniendo en cuenta, en la línea que plantea Eco, que el contexto en que es leído el texto influye en su interpretación final.

Con esta declaración Umberto Eco se introduce dentro de la línea hermenéutica gadameriana que será continuada por Jauss. La interpretación no es tanto la determinación de un sentido que pueda ser tomado como una verdad intemporal y objetiva, sino una afirmación de naturaleza histórica, es decir, determinada por un contexto que a su vez integra las interpretaciones anteriores. (Aguirre, 1995)

¹⁰⁶ Lógicamente, un texto puede incluir elementos aparentemente inconexos, que, aun pudiendo concebirse como carencias, lo normal es que respondan a una intención premeditada, rupturista:

Algunas películas, por tanto, crean desunidad como una cualidad positiva de su forma. Esto no quiere decir que estas películas resulten incoherentes. Su desunidad es sistemática, y guía tan lógicamente nuestra atención que acaba constituyendo un rasgo formal de la película. (Bordwell, 2002: 58)

¹⁰⁷ Valgan como ejemplo las áreas de clasificación que propone Rafael Llano (2008) en su manual *La especialización periodística*. Establece las siguientes áreas y subáreas de divulgación periodística (clasificación propia basada en Llano, 2008):

Acción política: que incluye información de los poderes supremos del estado, y la información política nacional, autonómica y local, violencia (guerras, terrorismo, conflictos civiles...), etc.

Acción prepolítica: información social, de los no poderosos: infancia y juventud, disminuidos físicos y psíquicos, tercera edad, grupos minoritarios no integrados socialmente (inmigración, gitanos, "sin techo", reclusos, drogadictos, ludópatas, etc.), mujeres, familia, organizaciones ciudadanas, minorías que reivindican derechos no reconocidos, educación, relación con el entorno natural (medio ambiente), ciencia, etc.

Acción económica: actividades productivas (mecado, industria, finanzas), organismos económicos y financieros, datos macroeconómicos, mercado laboral (información sindical, conflictos laborales), acceso a los bienes de calidad (vivienda, ocio...), política económica de gobierno central y autonómicos, etc.

Cultura: información cultural, utilidad del conocimiento sensible, creación de las bellas artes, socialización de los productos culturales, pintura, escultura y artes plásticas, música, literatura, teatro, cine, conservación del patrimonio histórico, gastronomía, etc.

Competiciones deportivas y otros espectáculos de masas: Fútbol, baloncesto, tenis, motociclismo, tauromaquia, televisión y radio, etc.

Vida de otras naciones y pueblos: Estados del primer, segundo y tercer mundo, relaciones y acuerdos entre Estados, políticas de defensa y seguridad, conflictos bélicos, política exterior y de cooperación, etc.

¹⁰⁸ Por ejemplo, cabría haber creado una categoría genérica con el nombre de *Documentales biográficos*, en el que encuadrarían bien trabajos como *Lucio*, *Las alas de la vida*, *Al final de la escapada* o incluso *Bucarest, la memoria perdida*, ya que todos ellos se centran en la vida de personas concretas. Sin embargo, en todos los casos, este retrato del trayecto vital de los protagonistas se usó como pretexto para terminar reflexionando sobre un contexto más amplio: una época determinada (la postguerra civil española y el anarquismo durante el exilio de "Lucio"), sobre temas de salud ("Las alas de la vida"), etc. Por ello, se ha considerado más apropiado incluir cada uno de estos documentales en otras categorías más específicas, que aludieran más a ese marco contextual de cada biografía.

¹⁰⁹ Para hacernos una idea de su controvertido planteamiento, queremos dejar aquí muestras de las diferentes nomenclaturas que recibió entre la crítica: “documental que hace de su apariencia de falso documental su mayor atractivo” (diario *El Mundo*); “reportaje fingido” (diario *La Razón*); “mixtura de documental y ficción” (diario *La Vanguardia*); “Documental ficcionalizado o ficción documentada, tanto da, rehúye de la cansina clasificación de falso documental” (revista cinematográfica *Dirigido por*); “Docudrama” (revista cinematográfica *Fotogramas*), “película con ribetes de documental” (revista cinematográfica *Imágenes*).

¹¹⁰ Entendemos por noticia básica la pieza típica de informativos diarios en televisión. Así la define el Libro de Estilo de Canal Sur TV:

Es el formato elemental sobre el que se articula un informativo diario. La noticia básica explica un hecho con imagen, sonido ambiente, declaraciones, locución y, en ocasiones, con gráficos y elementos de postproducción. El factor de atracción es la imagen, aunque el texto sólo puede soslayarse en contadas ocasiones (Llorente y Díaz, 2004: 44).

¹¹¹ Tanto este como los fragmentos subsiguientes del Libro de estilo de Canal Sur Televisión están extraídos de Llorente, J.M. y Díaz, L.C. (2004). *Libro de Estilo CanalSurTelevisión y Canal 2 Andalucía*. Sevilla: RTVA. Recuperado de <http://www.canalsur.es/resources/archivos/2010/3/22/1269268079994LibrodeestiloCanalSur.pdf>

¹¹² Por ser esta una investigación centrada en análisis de discursos, no entramos a valorar otros recursos de *espectacularización* que tienen que ver con la producción de documentales, en su acepción más logística y de marketing promocional, y que también consideramos importantes. Nos referimos a campañas de promoción gigantescas que aprovechen las dinámicas típicas del star-system, al fichaje de figuras conocidas para engrosar los créditos artísticos o técnicos, etc. Lo cierto es que todas estas estrategias, cuyo engranaje el cine de ficción domina a la perfección, no han sido explotadas en la misma medida en el género documental. En EEUU sí se han abierto recientemente vías similares, y con éxito, entre las que podríamos citar, como paradigma, al inefable Michael Moore, que se ha convertido en el rey Midas del documental. Bajo su estela se han desarrollado otras figuras, como la de Morgan Spurlock (*Super size me*). Aún es pronto para afirmar que estos creadores hayan abierto una vía definitiva para el documental de gran formato, pero por lo menos sí que han sabido reclamar la atención sobre la industria del documental.

Por lo que respecta a España, no se han encontrado aún referentes que puedan compararse a fenómenos como el de Michael Moore, aunque sí alguna aproximación, entre las que podemos citar la repercusión de trabajos como *Hay motivo*, en el que varios autores de renombre se pusieron tras la cámara para realizar denuncias en formato documental (salvo alguna excepción de episodio ficcional). En un grado menor podemos citar la expectación que producen autores consagrados, como Jose Luís Guerin, tras su exitoso *En construcción* (2001), la dupla Linares-Rioyo (*Asaltar los cielos*, de 1996, o *Un instante en la vida ajena*, de 2003), o la de Doménech-Bosch, aupados a cierto estrellato pasajero por su nominación al Oscar con “Balseros”. Otra vía es la de figuras conocidas que se ponen al frente de la producción de proyectos, como ocurrió con Javier Bardem, en el trabajo documental de denuncia *Invisibles*. También tiene su peso el prestigio de nombres como Fernando León o Julio Medem, directores que combinan sus obras de ficción con interesantísimas incursiones en el documental.

En otras ocasiones el propio documental se concibe como reclamo de una causa externa, y en este sentido su estreno y distribución pretende hacer el suficiente ruido mediático como para conseguir ser centro de atención. En *Estrellas de la línea*, que narra las peripecias de un equipo de fútbol guatemalteco conformado por prostitutas centroamericanas, una de las protagonistas abre el

documental con una declaración muy significativa: “Si hubiéramos organizado una manifestación delante del palacio presidencial, nadie nos habría hecho caso”. Así que buscan en la producción documental el efecto llamada, para promover sensibilidades a favor de su causa. Y en parte la idea funcionó: a raíz del documental, su caso tuvo cabida en varios medios de comunicación (por ejemplo en el programa radiofónico “El larguero”, de la Cadena Ser (España), con José Ramón de la Morena, una presencia referenciada en el propio documental)

¹¹³ El concepto de *voz en off*, en ficción, designa a aquella voz que, perteneciendo a la diégesis, se escucha en un plano determinado sin que pueda verse la fuente sonora que la emite. El término *voice over* se utiliza, también en ficción, para designar una voz que, igualmente audible y no visible en un plano, se ubica en un espacio y tiempo diferente al del universo diegético. Algunos autores amplían y/o difieren de otros en la utilización de nomenclaturas: *in, off, over* (v. Casetti, 1991: 100); *in, out, off, through, over* (v. Carmona, 1993), etc.

En nuestro caso, y referido al documental, usaremos *voice over* o *voz en off (no diegética)* para referirnos a la voz del narrador no diegético. Usaremos *voz en off (diegética)* cuando la voz en off que se escucha se corresponde con los testimonios de un entrevistado no visible. Si la voz en off correspondiera a los diálogos emitidos por un personaje que no surgen de una entrevista, hablaremos de *diálogos en off*.

¹¹⁴ Autores como Comparato, nos recuerda Suárez, han intentado medir objetivamente estos tiempos de atención/desatención del espectador:

Si en el teatro el tiempo promedio de atención –antes de que el espectador «desconecte» de lo que está sucediendo en el escenario- es de entre 30 y 45 minutos, y en el cine, es de 20 minutos, en la televisión apenas alcanza los tres minutos y en la publicidad los siete segundos (Suárez, 2007: 88 citando a Comparato)

¹¹⁵ Un conocido axioma, atribuido a Cecil B. de Mille, dice que ““las películas deben comenzar con un terremoto e ir creciendo en acción”. Por su parte, autores como Syd Field (2001) insisten en sus manuales que la primera parte de las estructuras fílmicas, es decir, los planteamientos, son claves y definitivos para conseguir que el espectador se sienta interesado por la película.

¹¹⁶ La práctica periodística ha sido tradicionalmente consciente de la importancia de los buenos principios. Podemos aludir aquí no sólo a los clásicos ejemplos de los titulares o al lead del periodismo impreso, sino a las prácticas del periodismo más comprometido con la creatividad. Recogemos, a modo de ejemplo, la siguiente propuesta de Guerriero (2009:3)

Un buen principio debe tener la fuerza de una lanza bien arrojada y la voluntad de un vikingo: ser capaz de empujar a la crónica a su mejor destino, y caer con la brutalidad de un zarpazo en el centro del pecho del lector. Con un buen principio lo demás es fácil: sólo hay que estar a la altura, hacerle honor a esos párrafos primeros. Yo, que no obedezco nunca a nadie, obedezco a mis principios con sumisión arrebatada: sé que son el único leño al que podré aferrarme en ese océano de palabras donde no encontraré, por mucho tiempo, lógica, orden, ni prolijidad.

¹¹⁷ Entendemos aquí la *focalización* como el punto de vista que elige el autor para ofrecerle el flujo de información al espectador, en el mismo sentido en el que autores como Augusto Tamayo denominan punto de vista narrativo (aplicado en este caso a relatos ficcionales): “aquél que determina la porción de realidad, en un tiempo y un espacio específicos, que la narración focaliza en un determinado momento

del relato. Punto de vista narrativo es aquel punto en el cual se ubica el autor conscientemente para percibir y reproducir, mediante algún medio expresivo, un fragmento de realidad”. (Tamayo, 1996: 124)

¹¹⁸ “Sympathy and Callousness: The impact of Deliberative thought on donation to identifiable and statistical victims”, *Organisational behaviour and human decision processes*, nº 102, 2007, págs. 143-153

¹¹⁹ Corporación de Radio y Televisión Española (CRTVE) (s.f.). *Manual de estilo de RTVE. Directrices para profesionales*. Recuperado de <http://manualdeestilo.rtve.es/>

¹²⁰ Concretamente, la cita es esta:

La diferencia entre el suspense y la sorpresa es muy simple y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre ambas nociones.

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: “¡No deberías contar cosas tan banales, hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar. En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense.” (Truffaut, 1998: 68)

¹²¹ Recordemos que el montaje paralelo es también uno de los recursos habituales del cine de ficción, muy poco desarrollado por el lenguaje de formatos informativos televisivos. Uno de los teóricos clásicos, Marcel Martin, lo define como “dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, para que surja un significado de su confrontación” (Martin, 1962)

¹²² Entendemos por localizadores aquellos elementos gráficos (generalmente cartelas o rótulos explicativos), o de cualquier otra naturaleza que ayudan a ubicar al espectador sobre el momento y lugar en el que ocurre lo que el documental describe.

¹²³ Declaraciones extraídas personalmente del coloquio tras la proyección de *Invierno en Bagdag* (Javier Corcuera, 2005) en el ciclo “Nuevo cine documental español”, celebrado del 1 al 4 de julio de 2008 en la sede de la Academia de Cine de Madrid.

¹²⁴ Coincidimos con la acepción de contrapunto orquestal que formularon los directores soviéticos Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, en su manifiesto *Contrapunto orquestal*:

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje.

Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su “no coincidencia” con las imágenes visuales.

Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos (cit. en Romaguera y Alsina, 1998: 478).

¹²⁵ Reseñamos aquí, por considerarlo de interés, el ejemplo puesto por Guerriero (2009: 7) sobre ritmo aplicado a las crónicas escritas. A pesar de no referirse concretamente a lo audiovisual, las vinculaciones

entre ritmo de lectura y ritmo audiovisual son tan estrechas en este sentido que el ejemplo nos parece suficientemente ilustrativo, y más al ser escuchado de una profesional de la información:

Alguna vez el escritor y periodista argentino Martín Caparrós dijo que su única habilidad verdadera era tener cierto oído para el ritmo de las palabras. “Eso es lo que yo considero mi capital -dijo-. Debo confesar que la prosa que escribo está plagada de endecasílabos. Siempre me sorprende, porque me parece que es un recurso tan obvio y tan poco usado. Poca gente mide las sílabas de lo que escribe”. En su libro de crónicas *El interior*, Caparrós describe así una gigantesca siderúrgica llamada Acindar: “Aquí, ahora, en ese espacio enorme gris espeluznante hay rayos, fuego, truenos, materia líquida que debería ser sólida: el principio del mundo cuarenta y cuatro veces cada día.

Aquí, ahora, en este espacio de posguerra nuclear hay caños como ríos, las grúas dinosaurias, las llamas hechas chorro, sus chispas en torrente, cables, el humo negro, azul, azufre, gotas incandescentes en el aire, el polvo de la escoria, las escaleras, los conductos, los guinches como pájaros monstruosos, olor a hierro ardiendo, mugre, sirenas, estallidos, plataformas, calor en llamaradas, las ollas tremebundas donde se cuecen los metales y, muy imperceptibles, los hombres con sus cascos antiparras máscaras tan minúsculos – que parecen casi nada si no fuera porque todo esto es puro hombre, obra del hombre, bravura de los hombres, naturaleza dominada. Aquí se hace el acero”.

Uno puede imaginar a Caparrós volviendo una y otra vez sobre ese párrafo, leyendo, relejendo, solfeando, midiendo, cambiando adjetivos y tiempos de verbo hasta lograr la métrica perfecta, el ritmo justo, la mejor forma de contar lo que también podría decirse así: “Acindar, la siderúrgica líder en el país, es muy grande”.

La diferencia, claro, es que, donde esa frase no dice nada, aquel párrafo emana olor a hierro, aturde con bramido de sirenas, y es imposible despegar la información de su placer estético -lo que dice, de cómo lo dice- porque el secreto de su potencia, de su perfecta eficacia, reside en el encastre milimétrico de cada pieza y, por tanto, está disperso: en todas partes y en ninguna.

CAPÍTULO 7. Análisis de documentales sobre *Denuncia de violaciones de derechos humanos*

7.1. Introducción al capítulo 7

Títulos destacados:

La espalda del mundo, Javier Corcuera, 2000

Caminantes, Fernando León de Aranoa, 2001

En el mundo a cada rato, Patricia Ferreira, Pere Joan Ventura, Chus Gutiérrez, Javier Corcuera, Javier Fesser, 2004

Estrellas de la línea, Chema Rodríguez, 2006

Invisibles, Isabel Coixet, Wim Wenders, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso, Javier Corcuera, 2007

La denuncia de violaciones de los derechos humanos ha sido uno de los temas más transitados en los documentales informativos de largometraje en la década 2000-2010. Menores explotados laboralmente, mujeres que sufren abusos sexuales, población desplazada por motivos políticos o bélicos y otras violaciones de los derechos humanos básicos se describen con la finalidad de darles visibilidad y de sensibilizar a la sociedad, ofreciendo una reflexión profunda sobre ellos.

En no pocos casos se realizan con vocación de paliar una carencia fundamental de los informativos tradicionales clásicos, cuyas escaletas no brillan especialmente por la fuerte presencia de estas denuncias. En el mejor de los casos, en los minutos de informativos se incluyen referencias breves o recordatorios cuando alguna ONG o cualquier otro grupo de presión presenta un informe sobre transgresiones de derechos humanos en cualquier punto del planeta¹²⁶.

Por tanto, estos trabajos no sólo cumplen con una labor fundamental de denuncia sino que además ofrecen una información más precisa sobre la complejidad de este tipo de fenómenos. La prostitución en condiciones miserables en *Estrellas de la línea*, el trabajo infantil o la pena de muerte en *La espalda del mundo*, las guerras y enfermedades olvidadas o los abusos de las compañías farmacéuticas en *Invisibles*, o las precarias condiciones de desarrollo infantil en muchos países en *En el mundo a cada rato*.

Por otro lado, como ocurre en otras temáticas, el propio estreno del documental propulsa su contenido a primera línea de las agendas informativas, ya que los medios de comunicación suelen hacerse eco de él. Este efecto mediático responde a una búsqueda de notoriedad, basado en el impulso que da una *premiere vip* o cualquier otro acto promocional. Tal es el caso, por citar un ejemplo, de la presencia de Javier Bardem en los créditos y en las presentaciones de *Invisibles*¹²⁷, documental del que es productor. Es sólo un ejemplo de cómo muchas productoras, en este caso una ONG como *Médicos sin fronteras*, tienen que recurrir a

rostros populares para dar visibilidad a temas informativos que no deberían haber perdido presencia en medios¹²⁸.

Algo similar ocurre con ***Estrellas de la línea*** que consiguió otorgar cierta presencia en medios de comunicación a las mujeres que lo protagonizan¹²⁹. Aún así, este documental ejemplifica muy bien una de las principales preocupaciones de los documentalistas que utilizan su cine con algún fondo de denuncia, y es el hecho de que los temas tratados no pasen al olvido después de ser “flor de un día” en televisión o en festivales de cine. En este caso concreto, el documental termina con un grafismo en el que se invita a los espectadores a no olvidar el caso, como si intentara no caer en uno de los hándicaps de los medios de comunicación, que es el de la desaparición de estos temas de las agendas informativas, sin más causa justificada que la de ser pasto de nuevos contenidos más actuales. Este grafismo final, tras incluir un breve repaso a las trayectorias de las principales protagonistas, concluye con el siguiente texto:

Durante meses recibieron numerosas muestras de apoyo, pero, lentamente, el movimiento se fue apagando.

En Guatemala siguen muriendo cientos de mujeres cada año por causas violentas, muchas de ellas son prostitutas.

En cualquier caso, estos documentales, como en el resto de categorías que estamos analizando, trabajan los temas con una importante dosis de creatividad, buscando el interés del espectador y su propia supervivencia en ventanas de exhibición. Lejos de caer en lo espectacular gratuito, la creatividad les permite agilizar los tratamientos expresivos sin que el rigor del contenido se vea afectado, aunque, como ya hemos argumentado, estas fronteras no siempre son igual de nítidas. Precisamente ***Estrellas de la línea*** se caracteriza por una circunstancia muy especial, y es el hecho de que el documental ha generado su propia anécdota, la que constituye su hilo narrativo. El propio director, Chema Rodríguez, explica que son ellos mismos, como equipo de producción, de acuerdo con las mujeres prostitutas que protagonizan el documental, los que deciden montar un equipo de fútbol femenino para participar en las ligas comarcales. Según Rodríguez, su película “es una realidad basada en la ficción”¹³⁰. Por tanto, la participación en una liga de fútbol de un equipo de prostitutas que genera a su paso polémicas y escándalos no es una realidad previa existente que el equipo de grabación documenta, sino una realidad provocada y documentada al mismo tiempo. Aunque pudiera parecer manipulador este hecho, no deja de ser interesante y válido informativamente lo que se muestra como resultado final (partidos de fútbol, rechazo vecinal, dificultades para encontrar patrocinio, reacciones de los medios de comunicación, etc.), que, eso sí, es un resultado espontáneo en el sentido en que ya no responde a patrones previos ni contruídos. Podemos recordar aquí la paradoja que Barnouw asociaba al *cinema vérité* respecto al *cine directo*: “El *cine directo* encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas”. (Barnouw, 1996: 223). Lo que quizá sí pueda ser motivo de debate es si ***Estrellas de la línea***, en pro de una mayor transparencia, debería haber mostrado en el propio metraje (no lo hace) estos protocolos previos de preparación del documental, para que el espectador fuera consciente.

Por otro lado, a nivel estilístico, varios de los documentales de esta categoría se definen bajo una estructura modular bastante habitual en los documentales informativos de creación, presentando sus contenidos en capítulos diferenciados. De esta forma, bajo un mismo paraguas temático se incluyen diferentes modalidades o subtemas:

En el mundo a cada rato contiene cinco episodios sobre violaciones de derechos humanos:

- ***El secreto mejor guardado***, de Patricia Ferreira, reflexiona sobre la situación de millones de niños huérfanos a causa del SIDA, en este caso a través de una ficción en la que Ravi, un niño indio, encuentra dificultades para ser aceptado en su aldea.
- ***La vida efímera***, de Pere Joan Ventura, define la problemática del paludismo en África, valiéndose de los testimonios de Vicenta, enfermera del Hospital General de Malabo, en Guinea Ecuatorial.
- ***Las siete alcantarillas***, de Chus Gutiérrez, utiliza la ficción y el humor para ilustrar la pobreza y la marginalidad en un barrio pobre de Argentina.
- ***Hijas de Belén***, de Javier Corcuera, retrata la difícil realidad de los niños trabajadores en Perú, para los que resulta imposible escolarizarse y vivir una infancia digna.
- ***Binta y la gran idea***, de Javier Fesser recurre igualmente a la ficción para reflexionar, en clave optimista, sobre las ventajas de la educación en entornos subdesarrollados.

Invisibles contiene cinco episodios diferenciados que abordan diferentes temáticas de las que más preocupan a Médicos sin fronteras:

- ***Cartas a Nora***, de Isabel Coixet, indaga en las consecuencias mortales de la enfermedad de Chaga, que afecta a 18 millones de personas¹³¹ en América Latina.
- ***El sueño de Bianca***, de Mariano Barroso, utiliza ficción y documental para denunciar abusos de empresas farmacéuticas en tratamientos para enfermedades como la del sueño, en la República Centroafricana.
- ***Buenas noches, Ouma***, de Fernando León, recoge las experiencias de los niños-soldado (*night-commuters*) en Uganda.
- ***Crímenes invisibles***, de Wim Wenders, se centra en las agresiones sexuales a mujeres en el contexto de los conflictos armados, concretamente en la República Democrática del Congo
- ***La voz de las piedras***, de Javier Corcuera, concede protagonismo a unas cuantas familias campesinas de las miles que se han visto desplazadas de sus tierras y hogares a causa de la violencia armada en Colombia.

Esta subdivisión temática en microdiscursos consigue, entre otras cosas, generalizar los problemas tratados, más allá de las especificidades de cada uno. Al tratar varios temas, los documentales pueden trascender su propio metraje para dar a entender que las violaciones de

derechos humanos no acaban en estos ejemplos concretos, sino que funcionan como una metonimia, la parte de un todo mucho más amplio.

Caminantes¹³², por su parte, documenta el paso de la marcha zapatista por una pequeña localidad mexicana en febrero de 2001, promovida por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), cuya finalidad es reivindicar el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas. En el documental, Fernando León apuesta por una dirección de fotografía de gran calidad y por pequeños toques de músicas no diegéticas, renunciando a la voz en off para sostener el discurso sobre los testimonios de los habitantes del pueblo, que explican sus demandas y expectativas de cambio. Todo articulado en una estructura lineal que pivota en torno a la vida cotidiana de la localidad (escuela, campesinos, etc.), y a los preparativos para la recepción de los caminantes de la marcha. Pero quizá el plato fuerte lo constituye una larga entrevista con el subcomandante Marcos, ataviado con pasamontañas, fragmentada igualmente a lo largo del documental, y que culmina al final con un efecto teatralizado: el subcomandante dice a cámara que va a enseñar su foto y a quitarse el pasamontañas. La foto que sostiene entre sus dedos y que presenta a cámara es en realidad un espejo, y la acción iniciada de quitarse el pasamontañas se interrumpe bruscamente para ser enlazada en montaje con multitud de indígenas que terminan de quitárselo a sí mismos, con lo que finalmente los rostros que aparecen son los de estos indígenas, y en ningún caso el del subcomandante. La metáfora es clara: su foto pretende ser la de todos los que le ven y consideran justas sus demandas (espejo) y su rostro oculto representa en realidad al de miles y miles de indígenas (pasamontañas). La teatralidad de este gesto final, por lo que tiene de performance meditada, supone una ruptura creativa de la cuarta pared (más que teatral, audiovisual en este caso), con la que se pretende implicar, o, cuanto menos llamar su atención, al espectador que ve el documental.

7.2. Análisis específico del documental *La espalda del mundo*

7.2.1. Justificación de la elección de *La espalda del mundo*

La espalda del mundo constituye un buen ejemplo de documental de denuncia. Por la trascendencia de los temas que trata y por el peculiar punto de vista con que son abordados. Hablando de vulneraciones de derechos humanos fundamentales, no agota su discurso en retratar las penurias humanas de las víctimas de dichos abusos (hecho que ya es, lamentablemente, de sobra conocido por el espectador), sino que aporta argumentos novedosos. Los tres capítulos que componen el documental indagan en aspectos menos transitados por los medios de comunicación, centrándose en cómo viven, sienten y sueñan los principales afectados. Se aleja de las cifras estadísticas típicas (aportadas cada año por multitud de organismos de derechos humanos) para aterrizar en los argumentos y circunstancias de tres casos muy concretos y particulares.

Esa proximidad, unida a una estética de realización muy cuidada, ofrece como resultado una obra creativamente cautivadora, que invita a la reflexión sobre un tema muy relevante en lo social.

La multitud de localizaciones y de jornadas que se aprecian en el montaje delatan, por lo demás, un esfuerzo muy estimable en el trabajo de producción, y una apuesta por acercarse a las realidades retratadas con la pausa necesaria para conocerla lo más a fondo posible.



Cartel promocional del documental *La espalda del mundo*

7.2.2. Ficha técnica¹³³ y contexto de producción de *La espalda del mundo*

LA ESPALDA DEL MUNDO

- **Dirigida por:** JAVIER CORCUERA , 2000
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 29 de septiembre de 2000

Producción e Intérpretes

- **Productora:** ELIAS QUEREJETA PROD. CINEMATOG., SL
- **Intérpretes:** GUINDER RODRIGUEZ , MEDHI ZANA , THOMAS MELLER-EL

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 50.161
Recaudación: 209.659,18
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.
Fecha de autorización: 28 de septiembre de 2000
Espectadores: 50.161
Recaudación: 209.659,18 €

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm.
- **Duración original :** 86 minutos
- **Fechas de rodaje :** De 2 de agosto de 1999 a 31 de diciembre de 1999

La espalda del mundo es un documental que aborda tres casos concretos de situaciones en las que se vulneran diferentes derechos fundamentales del ser humano. Una producción comienza a gestarse en el 50 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos¹³⁴:

- **El niño:** Guinder Rodríguez es un niño picapedrero en Perú. Como otros niños, intenta subsistir, igual que hicieran sus padres y los padres de sus padres durante generaciones, trabajando la roca durante horas para malvenderla a constructores por precios irrisorios. Mientras lo hace, un día tras otro, pierde otras opciones de vida propias de la infancia: educación y ocio, fundamentalmente. Duración: 28 minutos
- **La palabra:** Leyla Zana, primera mujer kurda elegida diputada, está encarcelada en Ankara. Su marido, el que fuera el primer alcalde kurdo de Diyarbakir —la principal ciudad del Kurdistan turco—, vive autoexiliado en Suecia, e intenta que su mujer

sea liberada de la sentencia que la condenó a quince años de cárcel por pedir en el parlamento la hermandad de los pueblos turco y kurdo. Duración: 26 minutos

- **La vida:** Thomas Miller es un condenado a muerte que espera en una cárcel de Texas la fecha de su ejecución. Su agónico devenir se muestra en paralelo al de unos padres mexicanos que luchan por salvar de la misma suerte a su hijo, también sentenciado a muerte.

Hay algunos datos de producción significativos de cara al resultado final del documental. Por un lado, los tiempos previos de pre-producción, largos y difíciles, teniendo en cuenta los contextos internacionales y la complejidad de los temas, por sus matices políticos y/o personales. En este sentido, el propio Javier Corcuera reconoce algunas dificultades del rodaje:

El cine siempre es un trabajo de equipo, pero esta película aún más porque está rodada en tres países. Trabajamos mucho con el director de fotografía, Jordi Abusada, también peruano. En el Perú estaban Alexandra Barba y Nadiana Corcuera, que prácticamente convivieron dos meses con los niños. En Estados Unidos, María Carrión, que consiguió los permisos para rodar en el pabellón de la muerte de Texas. (Rocangliolo, 2001)

Y precisamente el tema de la prisión de Texas nos aporta una de las claves más importantes desde el punto de vista informativo, y es el hecho de que el cineasta tiene en no pocas ocasiones que eludir los controles del poder establecido para poder acceder y documentar realidades interesadamente ocultas.

María engañó al sistema penitenciario norteamericano. Les dijo que hacíamos un reportaje sobre sistemas penitenciarios en el mundo, que veníamos de ver las cárceles turcas y peruanas y eran espantosas. Nos dejaron entrar pero tuvimos que presentar un plan de trabajo para el falso documental. Muchos días rodábamos las canchas deportivas, hablábamos sobre la preparación física de los presos. Claro, luego de cinco días de eso, el encargado estaba muy suelto con nosotros y nos contaba cómo se ejecuta a los condenados como un tema más. Pero después de la exhibición de la película han prohibido filmar en la cárcel de Texas. Y al protagonista lo han aislado y le han quitado sus horas de patio, le interceptan las cartas. Esto forma parte de una política institucional para aislar y destruir psicológicamente a los presos más activos en la lucha contra la pena de muerte. (Corcuera en Rocangliolo, 2001)¹³⁵

Se entiende desde aquí, una vez más, el valor informativo de este tipo de trabajos documentales para visibilizar cuestiones clave para el debate social sobre muchos temas. Reflejar problemas no es una forma directa de solucionarlos, pero sí que, al objetivarlos y hacerlos visibles, se consigue mantener o reabrir el debate sobre ellos. Es una cuestión fundamental en democracias que pretendan conservar un estado saludable.

7.2.3. Creatividad en *La espalda del mundo*¹³⁶

Por un lado, *La espalda del mundo* puede analizarse como una unidad narrativa global formada por sus tres capítulos, por más que estos sean temáticamente independientes. Sin embargo, cada uno de estos episodios se conforma, a su vez, como una unidad narrativa

independiente, con su propio planteamiento, nudo y desenlace¹³⁷. En este sentido, creemos que es más fértil, de cara a tratar la creatividad, profundizar más en los capítulos independientes, aunque empezaremos aproximándonos al documental como globalidad.

Como unidad completa de 86 minutos, encontramos algunas claves de enunciación que merece la pena considerar.

- **Temas** elegidos. La explotación infantil, el exilio por intolerancia política o la pena de muerte son motivos que conectan plenamente con la violación de derechos humanos. En este sentido parecen temas muy apropiados desde el punto de vista informativo y de los objetivos que el documentalista se plantea. A sus humildes pretensiones de utilizar la creación para ayudar a cambiar la sociedad¹³⁸, se unen a veces otras metas más ambiciosas.

Mi compromiso con el cine es intentar contar una buena historia. No creo que el cine documental tenga la obligación de tener un lado activista; pero sí tiene la obligación de emocionar, de llegar al espectador, es lo mismo que espero de una película de ficción. Otra cosa es que, además de ese compromiso, me acerque a temas que personalmente me interesan. Es verdad que algunas de las películas que hemos hecho me interesan como actos de militancia: con *La espalda del mundo* intentamos parar la ejecución de un preso, algo que de momento hemos conseguido. El cine tiene el poder de cambiar el punto de vista sobre algo, de hacer reflexionar (Corcuera en Torreiro, 2007: 97)



Guinder Rodríguez, Mehdi Zana y Thomas Miller, protagonistas principales de los episodios *El niño* (explotación laboral (explotación laboral infantil), *La palabra* (exilio político), y *La vida* (pena de muerte), respectivamente.

Yendo un poco más allá, interesa el análisis del contexto geográfico de cada historia. El hecho de ubicar cada tema en un país diferente sitúa al documental en un trasfondo mundial. No se trata tanto de una llamada de atención sobre violaciones de derechos básicos a nivel local, de un país concreto, sino de establecer una reflexión sobre un marco universal. El propio hecho de que los países retratados no pertenezcan en exclusiva a países subdesarrollados (véase Estados Unidos, de cuyo estatus socioeconómico mundial no puede haber duda), aleja la denuncia, a nuestro entender, de una clásica crítica a los abusos de poder en naciones bajo gobiernos corruptos o con bajo nivel económico, para hacer diana en lo más candente de la globalización. La creatividad, en este sentido, se pone al servicio de la reflexión sobre ciertas desventajas que, según el autor, acarrea el desarrollo económico global.

- **Orden** de los episodios. Aunque cada pieza tiene su montaje de planos interno, existe un supra-montaje de los tres capítulos que sin duda afecta a la significación que cada uno de ellos adquiere en el conjunto. En este sentido, empezar con el niño, continuar con los exiliados políticos, y finalizar con el condenado a muerte establece un paralelismo evidente con el ciclo vital del ser humano: nacimiento-crecimiento-muerte. El crecimiento, en este caso, ejemplificado a través de cuestiones clave del ser humano como son la convivencia y solidaridad (hermandad) y el uso del lenguaje para ser libres (no en vano el segundo episodio se ha titulado como “La palabra”). Una distribución de argumentos (*dispositio*) muy inteligente puesta al servicio de la idea central.

Esta estructura de tres episodios se completa con un prólogo y un epílogo. El prólogo, que precede al desarrollo central del largometraje, contiene apenas un plano de cada historia (unos pies que caminan en la nieve, una cometa volando, un coche en carretera), y no parece tener otra función que servir de puerta de entrada al desarrollo de cada capítulo, si acaso la de crear una cierta incógnita sobre el significado del contenido, aún algo abstracto, de los planos. El epílogo, por su parte, dura aproximadamente dos minutos, y en ellos los protagonistas de cada episodio clausuran la película con una última reflexión final sobre sus esperanzas de futuro, que en cada caso siguen teñidas por sus duras circunstancias.

- **Títulos** de cada episodio: en cierta forma nos hablan del subtexto, del mensaje entre líneas que el autor intenta transmitir con su obra. La primera pieza se titula “El niño”, que viene a designar la primera etapa de vida. Se coloca al inicio por esa condición primigenia, y, en una primera lectura, transmite esperanza. Sin embargo, considerado en el contexto global del documental, adquiere matices algo más críticos, al conectarse con un futuro duro (el segundo episodio) y con final luctuoso y fatal (el tercero). En ese sentido, toda la esperanza de la infancia se convierte en fragilidad, y ahí se contiene buena parte de la denuncia del documental, como deja traslucir este recuso creativo de ordenar los capítulos: ¿qué esperanza le queda a nuestras futuras generaciones si como aldea global obviamos los derechos humanos más fundamentales? La segunda pieza, “La palabra”, alude, como comentábamos, a la capacidad del ser humano para convivir a través del lenguaje. De hecho, el personaje al que el protagonista alude constantemente, su esposa Leyla, está encarcelada por usar su voz en un discurso considerado impropio por las autoridades de turno. Por último, “La vida”, alude, casi irónicamente, a lo que puede perder el condenado a muerte si su sentencia se cumple. Este juego de contrarios entre el título y el contenido del episodio remite a una lectura algo más optimista y esperanzadora. La muerte incomprensible, por el hecho de ser anunciada y gestionada por la autoridad, coge aquí algún tinte de esperanza, si no de evitarla, sí al menos de que sirva como espejo y ejemplo para evitar otras futuras.

- **Narración implícita:** Los tres episodios de *La espalda del mundo* renuncian al uso de la voz en off (*voice over*). Se articulan a través de narración implícita, concretamente de los testimonios de los personajes protagonistas. Sus declaraciones, ordenadas, eso sí, según los criterios de montaje del autor, son las que vehiculan cada relato.

La ausencia de narrador explícito suele asociarse (sin base demasiado sólida, como ya argumentamos en el capítulo 6) a un mayor efecto de realismo en lo narrado. Pareciera que, al no haber locución que comente lo mostrado en las imágenes, la realidad se cuenta sola. Lógicamente, es una afirmación ingenua, pero, independientemente de ello, apostar por la narración implícita tiene algunas consecuencias creativas y de producción. Por un lado, ofrece un resultado en el que se presta más presencia a los personajes. Por otro, obliga a hacer un rodaje mucho más minucioso en cuanto a captación de imágenes y la realización de entrevistas. Al no contar con una voz en off que incorpore datos o elementos no conseguidos sobre el terreno, se precisa que tanto las imágenes grabadas como lo contenido en los testimonios de las entrevistas incorporen todo lo que el director pretende transmitir.

El resultado, cuando se dan las circunstancias óptimas, es de montajes más oxigenados (al tener una banda sonora descargada de narración en off), que ceden presencia a los protagonistas respecto a los autores de la obra, que sobrellevan una mayor impresión de realismo y que invitan al espectador a rellenar huecos en la narración, ya que es más fácil que el texto, al carecer de narrador explícito, deje aspectos con significados o sentidos no clausurados.

7.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *La espalda del mundo* (episodio “La vida”)

a) Recursos de ficcionalización: Como se ha comentado en numerosas ocasiones a lo largo de la investigación, uno de los principales recursos creativos del documental informativo consiste en adaptar la información referencial a esquemas narrativos de ficción, de manera que el espectador asista al relato como si de un drama se tratase.

En “**La vida**” (también ocurre, en mayor o menor medida, en los otros dos episodios), esta dramatización se detecta en dos recursos, intrínsecamente conectados.

Por un lado, la **búsqueda de protagonistas**¹³⁹ concretos. El documental expone una tesis sobre las consecuencias de la pena de muerte, pero no lo hace impersonalmente, de forma genérica, sino que decide centrarse en dos personajes centrales. Estos son, de una parte, Thomas Miller, el reo condenado a muerte, y, de otra, el matrimonio mexicano que viene a movilizar la absolución de su propio hijo.



Thomas Miller y el matrimonio mexicano, protagonistas del episodio “La vida”

Por otro lado, y una vez que ya hay personajes definidos, se les ubica en una **estructura dramática** de planteamiento, nudo y desenlace, determinado por las acciones que protagonizan, que desembocará en un clímax final. Como ya se ha argumentado (v. punto 6.5.1.), la búsqueda de protagonistas concretos apela directamente a un proceso de identificación por parte del espectador.

El hilo conductor, en este caso, lo soporta, con algo más de presencia, Thomas Miller. La estructura se asienta sobre el clímax final, en este caso un apoteósico punto álgido protagonizado por la ejecución de otro compañero de prisión de Thomas, Charles Boyle.

Resulta llamativo, desde el punto de vista creativo, el carácter emotivo de esta estructuración tan peculiar. El autor, en la fase de montaje, se encuentra con horas y horas de brutos audiovisuales a los que hay que dar forma, disponiéndolos en un orden discursivo coherente, más o menos coincidente con lo previsto en la escaleta y guión previos. Hablando de pena de muerte, incluir una ejecución en el documental no es sólo muy pertinente, sino dramáticamente muy emotivo. Una vez que se cuenta con el recurso, sólo hay que potenciarlo desde el guión, y Corcuera intenta hacerlo ya desde el inicio. El episodio comienza (no han transcurrido ni diez segundos) con Thomas Miller, en off, expresando una sentencia trágica: “Un compañero de celda va a ser ejecutado”. Este arranque abrupto, carente de introducciones suaves o progresivas al uso, ya coloca al espectador en un punto de expectativa –intriga– muy alto. Y a partir de aquí, arranca una progresión que culminará en el clímax, cuando el espectador “asiste” (ya veremos cómo), 22 minutos después, a la ejecución de Boyle.

b) **Focalización:** El relato se enuncia desde el punto de vista del condenado a muerte. Aunque a lo largo del episodio se incluye la presencia de otras voces (personal de prisión, familiares de otros condenados a muerte o ya ejecutados, etc.) toda la estructura dramática está diseñada para que el protagonismo recaiga en Thomas Miller. Aunque pudiera parecer una cuestión anecdótica, no es para nada irrelevante, pues la focalización determina con quién se va a identificar el espectador. Y en este caso no hay dudas de que el espectador va a sufrir emocionalmente con la situación de Thomas. De ahí a identificarse con su causa, hay probablemente un paso muy corto. Porque el hecho de que Thomas sea presentado como protagonista implica que en el documental haya antagonistas implícitos: el sistema legal y penitenciario de Texas, personificados en este caso en el personal de prisión: alcaide, sacerdote, psicólogo...

Para entender mejor hasta qué punto es relevante esta cuestión, cabe preguntarse qué hubiera ocurrido si por ejemplo Corcuera hubiera incluido entrevistas de los familiares de las víctimas de los delitos o crímenes de Thomas Miller. Si por ejemplo el documental hubiera arrancado con estos testimonios, Thomas ya no hubiera aparecido sólo como víctima de un sistema penal riguroso, sino también como presunto verdugo de otros seres humanos, y en

este sentido, probablemente su causa no fuera ya considerada tan justa o digna de solidaridad por parte del espectador.

De hecho, no nos parece para nada casual que Corcuera reserve para el instante final del montaje la declaración de Thomas en el que éste describe el motivo de su condena:

THOMAS MILLER: *Me llamo Thomas. Tengo 48 años. Me encarcelaron por robo y asesinato en un hotel. Siempre he defendido mi inocencia, pero eso da lo mismo. En este país, seas inocente o culpable, si respondes al perfil, ya sabes... Se acabó.*

Que este total se inserte al final evita, por un lado, que el espectador asocie a Thomas, desde el inicio, con un posible asesinato (con lo que este hecho pudiera conllevar de cara a la sensibilización), y, por otro, sirve para insinuar una denuncia de fondo sobre el racismo del sistema penal estadounidense. Es, además, un cierre natural interesante, al ser el propio Thomas el que diga “se acabó”, una frase que funciona aquí con un doble sentido de muerte, por un lado, y de clausura del episodio, por otro.

Así que, con el procedimiento de la focalización, Corcuera vuelve a valerse de los recursos creativos para acercarse a sus objetivos, que pasan por movilizar al espectador a favor de causas que él considera justas, o cuanto menos, de plantearle reflexiones abiertas sobre ellas.

De hecho, en otro momento del documental se inserta un testimonio de Thomas muy esclarecedor, en el que, entre sollozos, dice:

THOMAS MILLER: *A veces aquí te enfadas con la gente, te enfadas... y te enfrentarías a ellos. Cuando ves que la gente sale de aquí para ser ejecutada, no importa lo que hayan hecho antes. No importa... No importa.*

En cierta forma, el total viene a apoyar una de las tesis de fondo del documental, que podría firmar el propio Corcuera: que una persona haya cometido un crimen no importa (al menos no importa tanto, en el sentido de que no justifica) como para ajusticiarle con la pena de muerte. Este total entra muy cerquita del clímax, y ahí es donde hace efecto, ya con el espectador cautivo emocionalmente-

c) **Intriga:** Entendiendo la intriga como el grado de interés del espectador para ir queriendo conocer más de lo que el documental cuenta, observamos aquí un uso muy intensificado del recurso. En este caso, se sustancia en un procedimiento que funciona muy bien en la narración, y es el del suspense. Como ya se ha argumentado, el documental abre con Thomas diciendo: “Un compañero de celda va a ser ejecutado”, y ese inicio ya genera una expectativa notable. A partir de ahí, la intriga no hace más que acentuarse con otros elementos que continuamente nos recuerdan lo que le espera a Charles Boyle. Así, por ejemplo, funciona la descripción presencial de las salas de la *casa de la muerte*¹⁴⁰ que nos hace el funcionario, en la que el espectador puede observar los diferentes habitáculos que la componen: las celdas de

estancia previa a la ejecución, la ducha, el confesionario, la sala de estar de medios de comunicación y familiares y, finalmente, la sala con la camilla en la que se administra la inyección letal. Cuando el espectador asiste a este momento, ya tiene en mente un nombre sobre el que proyectarlo, que es el de Charles Boyle.

A partir de ahí, y a lo largo de todo el documental, su nombre va a ser citado en varias ocasiones por diferentes personajes, lo que no hace sino intensificar la expectación sobre ese personaje no visto, pero del que todos hablan, y que va a ser ejecutado. En un momento determinado, el funcionario cuenta lo que en ese momento está haciendo Boyle: “Ahora está con el capellán, esperando a que den las 6 en punto”. El encuadre de cámara deja ver que detrás del funcionario hay un reloj, en el que el espectador puede comprobar la hora actual: 16:40h. A Charles Boyle le queda una hora y veinte de vida. Es otro recurso creativo que en este caso potencia un efecto frecuentemente buscado en el género documental, y es el de asistir a los hechos *en directo*, generando en el espectador la ilusión de que estuvieran ocurriendo en el preciso instante de ver el documental, y no en el momento en que fue grabado.

Aunque quizá el elemento que más contribuye a crear intriga es la reiteración, a lo largo del montaje, de planos detalle de relojes de pared que van marcando el paso del tiempo. No es un devenir temporal cualquiera, sino uno cuyo punto final se ha dejado muy claro: a las 18:00 horas va a ser ejecutado el preso. Para unos protagonistas que se enfrentan a la muerte, cada minuto de más del reloj es un minuto menos de vida, con lo que la inserción de estos planos tiene mucho sentido.



Diferentes planos de relojes, distribuidos a lo largo de todo el documental.

Todos estos acentuadores de la intriga culminan con el ya citado clímax *de acción* del documental, que es la ejecución, resuelta mediante fundido a negro, un recurso espectacular que comentaremos más adelante. Tras el fundido a negro, vuelve a aparecer el funcionario de la prisión, que narra, minuto a minuto, cómo fue la ejecución:

FUNCIONARIO PRISIÓN: *Se le condujo a la celda a las 18:01. Se le ató a la camilla a las 18:03. La solución salina se le administró a las 18:04. Dijo sus últimas palabras a las 18:07. La dosis letal comenzó a las 18:07, la dosis letal se completó a las 18:11 y se certificó su muerte a las 18:16.*

Esta declaración, tan fría y telegráfica como luctuosa, ejerce aquí un curioso efecto de volver a pensar la muerte de Boyle, el espectador vuela a “asistir” a su ejecución, en una especie de flashback sonoro. Primero la vivió “en directo”, en el fundido a negro, y ahora la revive con la crónica posterior del funcionario. Tras esta intervención, será el capellán el que narre en cámara su encuentro con Boyle, lo que funciona como un nuevo flashback del hecho.

7.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *La espalda del mundo* (episodio “La vida”)

Los recursos estilísticos de realización (grabación y montaje) se articulan en “**La vida**” de manera muy sutil, buscando una estética realista. En cualquier caso, esta aparente sobriedad formal no es tan densa como para no poder extraer algunos rasgos de estilo significativos.

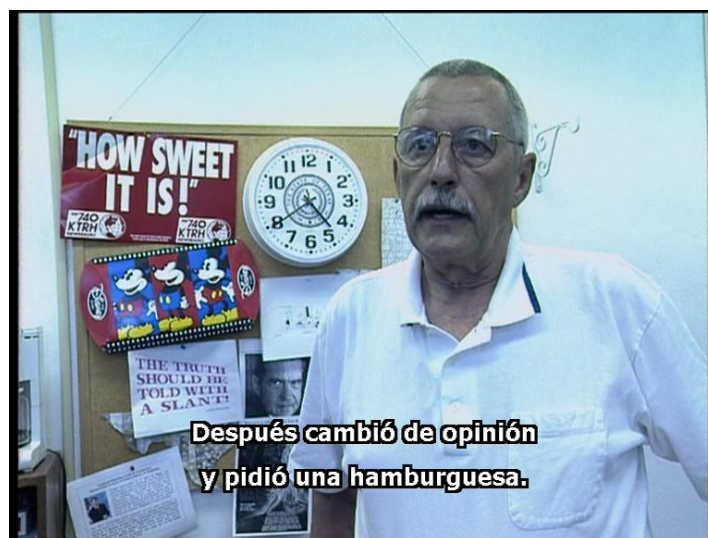
Encuadres: lógicamente la película emplea todo tipo de encuadres, aunque cabe destacar que en este sentido se intenta utilizar tiros de cámara bastante naturalizados, esto es, lejos del formalismo de los encuadres forzados, aberrantes, o angulaciones especiales (picados o contrapicados). En el documental de Corcuera, todos los encuadres se corresponden con la mirada habitual del ser humano, y en ese sentido parece intentar atenerse a cierto realismo en el discurso, en el que la fidelidad a la realidad también pasa por el aspecto formal. No existen ni angulaciones llamativas ni movimientos de cámara que no sean meramente descriptivos (los típicos del estilo realista en el documental).

Esta variedad en los encuadres admite una excepción llamativa, y es el uso de planos cortos en la entrevista a Thomas Miller. En este caso, el uso de primerísimos primeros planos del rostro, incluso planos detalle de ojos, funciona igualmente como recurso creativo, puesto al servicio de la identificación entre personaje y espectador. Si algo más arriba hablábamos de la importancia que la focalización narrativa tenía en esta búsqueda de identificación, aquí es el aspecto visual del plano el que se pone al servicio de la causa, al intentar establecer una relación íntima entre mirada de espectador y personaje.



Algunos tamaños de plano de la entrevista realizada a Thomas Miller, que varían entre el primer plano largo, primer plano corto, primerísimo primer plano e incluso plano detalles de ojos

En otros casos, algunos encuadres incorporan metáforas visuales que potencian el sentido profundo del documental. Por encima de todos cabe destacar un total del funcionario de prisión en el que puede apreciarse, de fondo, un tablón de anuncios típico de oficinas con un cartel de Mickie Mouse a leyenda simpática: “How sweet it is”. Es un fondo infantil, que apela a lo mágico e inocente, y que desde ahí contrasta con el contenido de lo que en ese momento está contando el personaje, que no es otra cosa que los prolegómenos de la ejecución de Boyle. Más allá de lo anecdótico, vuelve a haber una sutil denuncia hacia el sistema penal norteamericano, a través de Mickie Mouse, que es un icono de su cultura. El encuadre parece invitar a pensar, desde lo visual, que en el país de Walt Disney también hay lugar para ejecuciones legales.



Plano del funcionario de la prisión relatando detalles previos a la ejecución de Charles Boyle, con el cartel de Mickie Mouse detrás de él.

Este parece un buen ejemplo de cómo, sin llegar a manipular la realidad, un realizador (en este caso bien pudo ser elección del operador de cámara) puede seleccionar, de entre una realidad dada, aquellos aspectos y/o composiciones que refuerzan su mensaje. No cabe pensar en que alguien colocara sobre el corcho de la pared el cartel de Mickie, el director del documental no pudo ubicarlo ahí para forzar su metáfora. Lo que sí pudo hacer es observar que estaba allí (es el clásico tablón de notas de cualquier oficina), y aprovecharlo al componer su plano.

Ritmo: La cadencia de montaje pausada, basada en planos largos de duración y en la prolongación de los coleos en los cortes de edición, ofrecen como resultado un tempo lento, calmado, que parece invitar a la reflexión del espectador. No hay pausas narrativas especialmente llamativas, sino una cadencia informativa calmada y uniforme, buscando la sintonía con los tiempos de razonamiento del espectador. A este ritmo pausado también contribuye la música, de acordes y tempo tranquilos.

Música: El documental mantiene una música extradiegética que subraya algunos fragmentos puntuales (inicio y fin, y algún que otro momento clave, como el clímax de acción). El *leit motiv* es una balada pausada, con acordes punteados a guitarra, de tono melancólico y triste. A pesar de que pasa casi desapercibida, y de estar usada con cierto sentido de la medida, es indudable que contribuye a que el espectador se movilice afectivamente.

Recursos elípticos: Son elementos muy a tener en cuenta en este trabajo, en el que el documentalista ha tenido que solventar un problema importante de arranque, que es el de tener que narrar visualmente un hecho del que no puede obtener imágenes: una ejecución. Esta dificultad es mayor si consideramos, como ya se ha argumentado, que Corcuera utiliza esta ejecución como elemento narrativo fundamental, el que estructura todo el trabajo. Así que se ve obligado a articular una solución creativa que permita que el espectador asista a la ejecución, aunque no la vea.

El momento arranca con la cámara encuadrando a los funcionarios de prisión, a los que se ve entrar por la puerta de la *casa de la muerte*, el lugar donde se va a ejecutar a Boyle. A continuación, la cámara, en una intencionada panorámica, sube hasta el reloj de la fachada, que marca las 17:56 horas. Seguidamente, sobre el mismo plano, un sutil encadenado de imagen hace avanzar la narración; ahora son las 17:59 (el espectador, recuérdese, sabe que a las 18:00 horas es la hora marcada para la ejecución). Unos acordes de música marcan la cadencia de los últimos segundos, y un fundido a negro final narra metafóricamente la ejecución de Boyle. El espectador no lo ve, pero sí es capaz de imaginarlo, en una especie de fuera de campo que le permite reconstruir lo no mostrado pero sí sugerido (en este momento cobran aún más sentido todos los relojes vistos a lo largo del montaje). Por último, se sale del fundido a negro con la narración cronológica, comentada más arriba, del funcionario relatando el minuto a minuto de la ejecución. El espectador vuelve a revivir la muerte de Boyle, en este caso conectando este minuto a minuto de Boyle en la casa de la muerte con la descripción que de la misma hizo el funcionario al inicio del documental.



Se recogen aquí algunas muestras de los juegos elípticos utilizados para narrar el clímax. En la fila superior, las elipsis sobre el plano para hacer avanzar las agujas del reloj, que culminan con un fundido a negro al llegar a las 6, la hora marcada para la ejecución. Debajo, el funcionario explica la cronología de la ejecución.

7.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *La espalda del mundo* (episodio “La vida”)

Con todo lo comentado, resulta lógico inferir que el autor del documental establece aquí una tesis de fondo muy personal, como él mismo reconoce. A pesar de que utiliza recursos creativos que apelan al realismo estilístico y a la fidelidad a la realidad (como pueden ser los encuadres naturalizados o la ausencia de voz en off), no puede obviarse que hay otros recursos que delatan su posicionamiento ante los hechos que está retratando (la focalización y las músicas, por citar dos de los ejemplos ya argumentados).

En este sentido, si consideráramos el documental como un trabajo que intentara reflejar el debate social sobre la pena de muerte, podrían atribuírsele algunas lagunas graves, como puede ser la de falta de equilibrio en las fuentes (apenas tienen presencia, y son de hecho anecdóticas, las voces que se muestran a favor de ella). Sin embargo, nos parece un error hacer esa lectura, pues el objetivo del documental no es tanto mostrar las posturas existentes sobre la idoneidad de la pena de muerte en sí misma, sino mostrar una realidad que va asociada a ella y que casi nunca sale a la luz: la de las secuelas o efectos secundarios que la pena capital deja en familiares y círculos allegados a los ejecutados. Aquí reside básicamente el significado explícito de “**La vida**”. Por eso el documental presta atención a factores tales como las reuniones de grupo de los familiares de presos, y por eso uno de sus hilos conductores lo constituye el matrimonio mexicano cuyo hijo espera fecha de ejecución.

Volvemos a mantener aquí que este documental, como tantos otros de los analizados, no encuentra su principal valor en retratar una realidad objetivamente, sino en ofrecer un punto de vista concreto y personal sobre ella. Una *forma que piensa* y que ayuda a generar conocimiento sobre lo real.

De esta manera, lo importante es que **“La vida”** ayuda a generar más conocimiento, más reflexión sobre un tema informativo de interés social. Ni siquiera se posiciona explícitamente a favor o en contra de la pena de muerte (aunque lógicamente se puede intuir la postura del director), sino que se limita a reflejar un aspecto concreto de duras consecuencias asociado a ella (el calvario de los familiares). Que el documental no sea equilibrado en fuentes no le resta credibilidad, pues las que salen sí son fuentes pertinentes para lo que se está exponiendo. En un contexto histórico donde nunca ha dejado de debatirse sobre la eficacia de la pena de muerte y sobre el derecho (o falta de derecho) que tienen los estados para aplicarla, el documental de Corcuera aporta otra mirada al debate público sobre el tema (significado sintomático).

Notas al capítulo 7

¹²⁶ La 2 de TVE emitió el 12 de abril, en prime time, un programa especial que incluía el pre-estreno de *Invisibles* (se estrenaba en salas de exhibición al mismo tiempo). Además de la emisión del documental, se celebró un debate en profundidad sobre el mismo con la presencia de participantes en la producción y realización (La ONG Médicos sin fronteras, el director Fernando León...) y protagonistas del propio documental. En este documental se ofreció, en grafismo, el siguiente dato “Las historias de *Invisibles* ocuparon 7 minutos en los medios de comunicación en 2006”. Aunque no se cita fuente ni datos del estudio, sí parece un dato orientativo, e interesante partiendo de un medio de comunicación como TVE.

Si asistimos a un estudio más riguroso y reciente, como el de Gutiérrez (2010), podemos intuir resultados similares. En su análisis, que compara dos cadenas (TVE y Telecinco), en un análisis de contenido realizado sobre una muestra que comprende una semana de emisión de Noticias Telecinco y Primera edición del Telediario TVE-1, concretamente del 19 al 23 de octubre de 2009, surgen los siguientes resultados:

	TELECINCO		TVE	
	1999	2009	1999	2009
Política	20,4%	9,16%	4,18%	24,67%
Economía	3,5%	5%	13,3%	11,03%
Sucesos	14,2%	39,16%	6,6%	6,23%
Sociedad	19,4%	25,83%	19,4%	23,37%
Medio ambiente	0,9%	0,83%	0%	1,94%
Otros/internacional	6,21%	10,83%	6,7%	6,88%

Fuente: Gutiérrez (2010)

Teniendo en cuenta que los temas que hemos citado aquí, según las temáticas de su estudio sólo podrían recogerse en las categorías de Otros/Internacional (Gutiérrez define su criterio de internacional como “cualquier hecho noticioso, exceptuando los temas políticos y económicos, que ocurran fuera de las fronteras nacionales como por ejemplo un atentado, una catástrofe natural, la liberación de un preso político...”), parece claro que los temas de violaciones de derechos humanos no brillan precisamente por su presencia en informativos diarios.

¹²⁷ Entre los invitados al debate citado (ver nota anterior) destacaba la presencia de Javier Bardem, uno de los productores y principales impulsores de la película.

¹²⁸ No deja de ser llamativa esta necesidad de impulsar los documentales con rostros populares. Ante la sobreabundancia informativa que sufren los medios de comunicación, los productores tienen que recurrir a voces famosas que ayuden a visibilizar el trabajo. La dupla *Invisibles*/Javier Bardem es la versión española de otros casos internacionales, como pueden ser, por citar un par de ejemplos los de *Witness, cámaras contra la violencia* (Sogecable-New Atlantis, 2002), trabajo sobre la ONG Witness, en

los que participan sus padrinos Tim Robbins, Susan Sarandon y Peter Gabriel o los de *Earthlings* (Shaun Monson, 2005), documental al que Joaquim Phoenix presta su voz como narrador (y su rostro como parte de las carátulas y cartelería de la producción). Llega a ser paradójico que estos documentales, que intentan entre otras cosas visibilizar conflictos olvidados por la tiranía de las agendas mediáticas (“No es que no nos vean, es que no quieren vernos”, reza en su entrada la web oficial de *Invisibles*) tengan que recurrir precisamente a estrategias mediáticas para conseguirlo.

¹²⁹ En el propio documental se incluyen bastantes referencias a la presencia en medios de las protagonistas, en algunos programas guatemaltecos (como el *Noticiero* televisivo de Guatevisión) y españoles (como el programa radiofónico *El larguero*, de la cadena Ser)

¹³⁰ Las declaraciones aquí incluidas y atribuidas a Chema Rodríguez han sido extraídas personalmente del coloquio tras la proyección de su documental *Estrellas de la línea* en la sede del Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid celebrado el 29 de enero de 2010.

¹³¹ Fuente: Web oficial (<http://www.msf.es/invisibles/>) y dossier de prensa de la película: *Invisibles*. *Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.msf.es/invisibles/invisibles.pdf>

¹³² El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte asigna a Caminantes una duración de 58 minutos, lo que en teoría le deja fuera de la consideración oficial de largometraje (60 o más minutos, según el propio Ministerio). En cualquier caso, por su interés, y considerando esos 2 minutos de diferencia como poco significativos para lo que nos ocupa, hemos decidido incluirla en este muestrario inicial.

¹³³ Fuente de ficha técnica: Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes español. Hemos corregido el dato de “Duración”, ya que en los datos del ministerio figura, erróneamente, “2542 minutos”.

¹³⁴ “Corren los primeros días del mes de diciembre de 1998. Aún no es invierno en Europa pero el frío ya se siente. Se celebra en París el 50 Aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, y es el marco ideal para que cineastas sensibles comiencen la gestación de un proyecto que haga honor a esa sensibilidad. Allí, en esa ciudad y con ese clima, nace la idea de la película documental titulada *La espalda del mundo*”. (Caminos, 2009)

¹³⁵ Esta versión de los hechos fue igualmente defendida por el propio Javier Corcuera en el coloquio tras la proyección de *Invierno en Bagdag* (Javier Corcuera, 2005), en el ciclo “Nuevo cine documental español”, celebrado del 1 al 4 de julio de 2008 en la sede de la Academia de Cine de Madrid.

¹³⁶ Tratándose *La espalda del mundo*, como se ha argumentado, de un largometraje dividido a su vez en tres episodios documentales (“El niño”, “La palabra”, “La vida”), realizamos una introducción amplia en este capítulo para hacer un análisis global de dichos episodios en conjunto, para detenernos posteriormente en el análisis en profundidad de uno de ellos: “La vida”. Hacemos esta anotación aquí porque esta particularidad constituye una excepción respecto al resto de capítulos de esta segunda parte de la tesis, donde se analizan en profundidad documentales no divididos en episodios.

¹³⁷ La división clásica de Planteamiento, nudo y desenlace es más propia de cine de ficción que de cine documental, que dependen más de una naturaleza argumentativa, expositiva. Sin embargo, como ya se ha argumentado a lo largo de esta investigación, precisamente el acomodo de la argumentación a los 3 actos clásicos de la ficción es uno de los recursos más buscados por el documental creativo, en donde no se renuncia a la inclusión de otros factores estructurales, como puede ser el clímax dramático, los puntos de giro y nudos de la trama, etc.

¹³⁸ En *Entrevista a Javier Corcuera* (Rocagliolo, 2001), a la pregunta de “¿El arte puede cambiar una sociedad?”, Corcuera responde:

No creo que baste, pero ayuda. Hay películas que han hecho cambiar mi punto de vista sobre las cosas, a mucha gente le debe haber pasado. Pero además, hay otras cosas. Nosotros tenemos una página web de *La espalda del mundo* en la que puedes comunicarte con Leyla Zana o escribir a la prisión para pedir la suspensión de la ejecución de Thomas Miller, tratamos de trabajar con una ONG que ayude a los niños que trabajan... Se trata de mostrar los problemas pero también de hacer algo al respecto.

¹³⁹ Recuérdesse lo comentado anteriormente sobre el concepto de protagonista dramático

¹⁴⁰ Con este nombre (*Death House*) define el funcionario de prisiones el complejo de naves al que se traslada a los presos para ser ejecutados.

CAPÍTULO 8. Análisis de documentales sobre *ETA* y *el conflicto vasco*

8.1. Introducción

Títulos destacados:

Asesinato en febrero, Eterio Ortega, 2001

La pelota vasca (la piel contra la piedra), Julio Medem, 2003

Perseguidos, Eterio Ortega, 2004

Olvidados, Iñaki Arteta, 2004

Trece entre mil. Una herida abierta, Iñaki Arteta, 2005

La década 2000-2010 ha sido especialmente prolífica en trabajos documentales que han abordado la problemática del terrorismo de ETA, que ha sido un tema con permanente sentido de actualidad en España durante la primera parte del decenio (quizá algo atenuado en su segunda mitad, debido, entre otros factores, al significativo descenso de la actividad terrorista del grupo). Entre 2000 y 2005 se producen un llamativo número de títulos dedicados a abordar aspectos diversos del conflicto, algunos de ellos no contemplados a fondo en el día a día de los informativos de los medios de comunicación tradicionales. Entre estos aspectos destacan:

- *Recuperar la memoria de las víctimas y de sus familiares*: Destaca en este sentido la labor del director Iñaki Arteta, cuyos dos trabajos (***Olvidados*** y ***Trece entre mil***) se centran en dar voz a familiares de víctimas del terrorismo etarra. De hecho, ***Trece entre mil*** es una versión ampliada de ***Olvidados***, película de la que retoma entrevistas a protagonistas para volver a incluir ligeramente remontadas.

Estos trabajos apelan a una característica fundamental que hemos venido destacando del documental informativo de largometraje, y es la de centrarse en los aspectos perdurables de la realidad. Cuando se produce un atentado, los medios realizan una cobertura informativa muy amplia, en la que se analizan los aspectos inmediatos del asunto: características y *modus operandi* en el atentado, aspectos policiales de la investigación, repercusiones políticas y declaraciones de representantes de los principales partidos y cargos públicos, etc. La cobertura informativa del incidente suele durar algunas jornadas, que en no pocos casos toca cima en algún reportaje más a fondo durante el fin de semana. Pero, tras este tratamiento más o menos intenso de los aspectos fugaces, el foco de atención se apaga y no vuelve a encenderse hasta que otro atentado viene a sacudir la agenda informativa.

Con sus trabajos, documentalistas como Iñaki Arteta intentan que ese foco de interés no se desplace, o que al menos vuelva a lo que durante días fue primera plana para los medios, y que dejó de serlo sin motivo aparente. Los títulos de sus documentales son de hecho una declaración de principios en ese sentido. Por un lado, ***Olvidados*** alude al propio hecho de que las víctimas de atentados y sus familiares hayan dejado de ser puntos de interés informativo, y por otro, ***Trece entre mil*** alude a una especie de metonimia reivindicativa: en este documental

nos centramos en los familiares de trece víctimas de terrorismo, pero son muchas más. Además, se ubica el foco de interés en los ciudadanos de a pie, y no tanto en las esferas políticas o históricas, que son las que a menudo monopolizan las parrillas informativas mediáticas. En **Trece entre mil**, la madre de una de las víctimas hace una declaración que ejemplifica bien la filosofía de fondo a la que responden en parte estos dos documentales: “lo de Vic¹⁴¹ no ha salido en muchos sitios... ha salido más gente famosa, toda esta gente sí... Los pobres, como yo digo, no hemos salido”

Salvo la denuncia de dicho olvido, los documentales de Arteta no contemplan mucho más sentido informativo (salvo cierto repaso a modo de crónica de los atentados), al menos en el sentido periodístico del término (datos sobre el atentado, contexto sociohistórico, pesquisas político-judiciales, etc.). Sencillamente, los testimonios de los implicados aluden al recuerdo atormentado y al dolor de las víctimas, intentando que desde ahí el documental movilice afectivamente al espectador para sensibilizarle. Frente a la frialdad de los números o datos, parece que Arteta intenta sensibilizar mostrando las heridas abiertas.

En lo formal, sus trabajos se estructuran sobre entrevistas en profundidad, con uso de imágenes de archivo de los hechos y que se rescatan ahora para ser rememorados y repensados. En ese sentido, no faltan los juegos retóricos, en los que Arteta usa recursos de postproducción para que imágenes actuales adquieran cierto aspecto visual típico de archivo (degradados de tonalidades de color, texturas granuladas, etc.). Con ello consigue cierta fluidez en las transiciones temporales entre el pasado (los atentados, principalmente) y el presente (las entrevistas actuales, el recuerdo). Tampoco faltan las músicas no diegéticas, de tono melancólico, ni el uso de archivos familiares (grabaciones y/o fotos caseras de las víctimas y sus familiares) que por lo general apelan a lo emotivo y nostálgico.

- *Muestra de aspectos poco conocidos del contexto terrorista: **Perseguidos** y, en cierta manera, **Asesinato en Febrero***, ambas de Eterio Ortega, sacan a la luz algunos de los temas menos conocidos que se derivan de los atentados: escoltas, fabricación de explosivos, preparación especializada de *ertzaintzas* (policía autónoma del País Vasco)... El caso más claro es el de **Perseguidos**, que se centra en cómo es el día a día de la vida con escoltas, y que comentamos en profundidad en este capítulo.

- *Fomento del debate ideológico sobre el terrorismo*: aunque todos los trabajos aquí citados plantean argumentos muy apropiados para el debate de fondo, el trabajo más explícito y prolífico en este sentido es el que lleva a cabo Julio Medem en **La pelota vasca (la piel contra la piedra)**.

El documental, basado en testimonios de los principales agentes implicados en el llamado conflicto vasco, trata de servir de punto de encuentro entre posturas extremas, intentado que de ahí surjan lecturas matizadas, menos radicalizadas, que sirvan de estímulo para el entendimiento. Medem insiste mucho en ello:

Lo primero que me planteé de **LA PELOTA VASCA, la piel contra la piedra**, fue abarcar el mayor número posible de voces diferentes, como una polifonía humana en la que cada

cual cantara a su aire. De alguna manera lo opuesto al coro, o un anticoro de voces del que se pudieran distinguir los timbres de cada una. Quería individuos hablando de su preocupación personal por un problema social como es el vasco. En un país tan dado a las entregas colectivas, lo mejor que cada cual puede aportar al grupo es su propia particularidad. Me propuse dejar opinar a todas las partes posibles del espectro vasco, para luego hacer alternar sus voces, creando la sensación de que podrían escucharse unas a otras, si quisieran, y sobre todo entenderse, también a sí mismas. Desde este escenario simulado de diálogo pretendía crear las mejores condiciones para despolarizar, desradicalizar, o desbloquear (aunque sólo fuera una sensación durante la contemplación de la película) a las partes del conflicto vasco (Medem, 2003).

En este sentido, el montaje del documental, basado fundamentalmente en las declaraciones (yuxtaposición de totales) fragmentadas y alternadas de todos los entrevistados, pretende escenificar un diálogo entre los implicados, aunque este encuentro no deje de ser, como reconoce el director vasco, un *escenario simulado*. El montaje se pone al servicio del debate ideológico, en el que Medem no pudo incluir a algunos actores (representantes del Partido Popular, o de la propia ETA, que se negaron a aparecer en el trabajo). Los totales, en su articulación alternada, sufren saltos y mutilaciones que se resuelven por encadenados o cortes rápidos, de forma que el espectador puede ser consciente de los mismos (el propio director habla de *recortes visibles* al referirse a estos cortes). Esta elisión de contenido le ha costado muchas críticas negativas a ***La pelota vasca (la piel contra la piedra)*** y a su director, críticas que parecen olvidar que cualquier trabajo de montaje implica a la fuerza selección y descarte de contenido. En este sentido, estamos de acuerdo con lo que afirma Medem al defender que lo importante es ser honesto con el contexto global de lo que cada personaje comenta, sin pretender usar los cortes para que los personajes parezcan decir lo que nunca quisieron expresar.

La primera pauta de montaje que me planteé fue intentar que entraran la mayor cantidad de opiniones distintas, así que ya desde el principio fui eligiendo y entresacando frases, según los temas, y comprimiéndolas sin temor a que "se notaran" los cortes dentro del plano, eliminando pausas, titubeos, frases subordinadas. Este "recorte visible" es una licencia que me permito ante cualquiera que vea la película, desde la delicada presunción de que van a confiar en que siempre he respetado el contexto y el sentido de la intervención. La única excusa para esta descarada acción de tijera ha sido la de ganar tiempo (y espacio) dotando además a la película de una intensidad rítmica, casi sin pausa, que tiene que ver con ese dinamismo opresivo con que se desarrollan en el frontón los partidos de pelota vasca. Así, fui intercalando a los pelotaris de las distintas disciplinas (como la cesta punta, la pelota a mano, la pala o el remonte) para marcar las ideas de rebote, o respuesta, o como signos de puntuación, creando la sensación de que el debate de las ideas se está disputando en el vacío de un metafórico frontón en el que los pelotaris tienen la función de empujar, casi golpear las opiniones hacia delante, para que las reciba el siguiente (Medem, 2003).

Las declaraciones de los protagonistas se alternan a lo largo de los 117 minutos de metraje con otros elementos creativos que vienen, por un lado, a dinamizar el documental en sentido rítmico. Por otro, son los únicos espacios en los que Medem permite ofrecer, en pequeñas dosis, su propia visión de la realidad del conflicto. Las imágenes de los pelotaris salpican todo

el montaje, con una doble función de puntuación y metáfora, como el propio director afirma. Lo mismo puede decirse de otras imágenes muy sugestivas, como las de las competiciones de *soga tira (soka-tira)*, de archivo, en las que dos equipos de signo contrario, agarrados a una cuerda, se empecinan en arrastrarse mutuamente a terreno propio (otra metáfora evidente). Por otro lado, el documental se salpica con pequeños clips de montaje que incluyen información gráfica de contexto sobre muy diversos temas (desde la composición geográfica del País Vasco hasta información básica sobre las guerras carlistas, pasando por rememoración de hechos históricos como el atentado en 1973 al presidente del Gobierno de España, Luis Carrero Blanco). Estos clips, que rondan uno y dos minutos de duración, permiten oxigenar el documental a nivel rítmico, incluir elementos culturales de contexto (lienzos de Ameztoy, esculturas de Ibarrola, planos de películas cinematográficas sobre el conflicto vasco, incluidos fragmentos documentales protagonizados por Orson Welles), y dejar espacio propio a las músicas, muy presentes en el metraje, que impregnan a la película de un tono épico muy significativo respecto a la seriedad con la que el director intenta abordar el tema (valga como ejemplo el *Baga-Biga-Higa* de Mikel Laboa, interpretado junto a los coros solemnes del Orfeón Donostiarra).

Otro elemento creativo a destacar es el uso de la cámara. Aunque es un documental mayoritariamente clásico en su estilo (la yuxtaposición de totales no ofrece demasiado margen a la innovación creativa), con entrevistas compuestas en plano de forma ortodoxa, Medem encuentra espacios para usar la cámara a modo de pluma estilística. Así lo hace con la curiosa presentación de los protagonistas que van a hablar posteriormente en los totales, que se lleva a cabo por bloques de personajes, mediante *travellings* frontales de acercamiento a ellos, mientras mantienen su mirada a cámara. La presentación, así contada, no pasa de ser curiosa, pero se reinterpreta al final del metraje, cuando vuelve a aparecer cada personaje mirando a cámara, y entonces el *travelling* que se inició al comienzo del documental continúa hasta que la cámara, en cada caso, sobrevuela sus cabezas, uno por uno. El vuelo sobre el último de los personajes culmina, como final del documental, en la imagen de un dolmen prehistórico. Estos vuelos de cámara, que trascienden físicamente a los personajes, unidos a la imagen del dolmen, forman un curioso clip final, a ritmo del orfeón donostiarra, que viene a expresar que los personajes que aquí muestran sus opiniones no dejan de ser unos cuantos de los que durante siglos han dado vueltas al problema. El dolmen, a su vez, mezcla, como metáfora, dos conceptos: el paso del tiempo, y la propia relación del hombre con la naturaleza, con la tierra, en una relación fértil en lo vital y en lo cultural. El apego a la tierra ha sido un argumento muy usado durante no pocos protagonistas en el documental, y así lo refuerza la cámara en numerosas tomas a vista de pájaro sobre diferentes paisajes vascos. Este vínculo con la tierra contrasta de forma creativa con uno de los últimos totales, el del escritor Bernardo Atxaga, que expresa sus sueños de futuro en la creación de una *Euskal Hiria* (ciudad vasca). Y usa el término ciudad con un sentido integrador, en el que sus habitantes no reclaman pertenencias ni identidades pioneras basadas en el apego a la tierra, porque las ciudades son construidas por sus habitantes, y en ese sentido pertenecen a todos, son diversas. Aquí la vista de pájaro abandona lo natural para sobrevolar ciudades, que adquieren ahora un valor metafórico tan obvio como esperanzador.

La banda sonora, como se ha comentado, está basada en las composiciones (previas) de Mikel Laboa, interpretadas junto a la Joven Orquesta de Euskadi y el Orfeón donostiarra, y que Medem encontró idóneas para crear la atmósfera de la película. Junto a esta música coral, épica y grandilocuente, con reminiscencias operísticas, cabe destacar el uso de efectos de sonido bastante trabajados. Por destacar uno, valgan los ecos con que se han potenciado los impactos de la pelota contra la pared, que ofrecen un resultado que en lo sonoro bien pueden evocar los disparos de las pistolas (el documental abre con estos sonidos, aún sin saber a qué fuente sonora pertenecen, cubriendo los primeros créditos sobre fondo negro, y en otro momento del metraje la relación se hace más explícita, cuando una entrevistada termina su total con la palabra “disparo” y el montaje nos traslada por corte inmediato al sonido citado).

Como hemos ido demostrando, el documental supone un curioso ejercicio creativo, en el que se mezclan de forma original la creatividad de autor (clips, estructura, cámara, etc.) con los usos más ortodoxos del reportaje (totales, contraste dialógico entre invitados, información en grafismo, etc.). Todo ello puesto al servicio del debate ideológico, no con el ánimo temerario de descubrir la solución al conflicto, sino de abrir los ángulos de visión del espectador. Nada mejor para ilustrar esta pretensión que el texto que el director incluye y firma al inicio del documental:

Esta película:

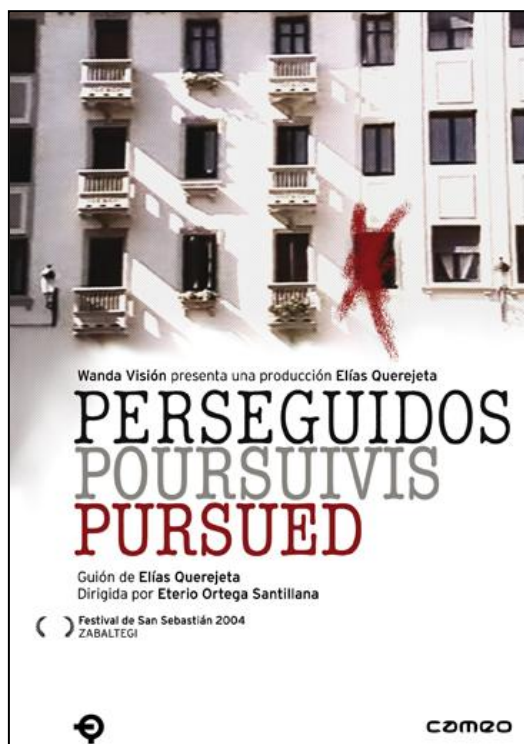
pretende ser una invitación al diálogo
está concebida desde el respeto a cualquier opinión
es independiente, se debe únicamente a una iniciativa personal
se solidariza con quienes sufren la violencia relacionada con el conflicto vasco
siempre echará de menos a quienes no han querido participar

8.2. Análisis específico del documental *Perseguidos*

8.2.1. Justificación de la elección de *Peseguidos*

Entre los documentales que abordan el conflicto vasco, encontramos que ***Perseguidos*** lo hace desde un equilibrio muy estimable entre información novedosa y tratamiento estético. Respecto a los contenidos, va más allá del recuerdo o re-visitación de los atentados producidos en España, para abordar a fondo un aspecto del terrorismo menos conocido entre la población: las consecuencias vitales de vivir bajo la protección de escoltas. En cuanto a la estética de realización, el documental ofrece un resultado de alto nivel, donde la dirección de fotografía y la planificación de encuadres brillan con facturas que se aproximan por calidad a la del cine de ficción. Ambos factores, contenidos y estética audiovisual, se integran en un resultado sólido y eficaz para dar a conocer aspectos poco conocidos del terrorismo.

Por otro lado, es un documental complejo en cuanto a producción (por dificultad de acceso a las fuentes y otros motivos que argumentaremos a continuación), lo que le convierte en una rara avis no sólo dentro del ámbito documental de temática terrorista, sino en el del campo periodístico en general. Con documentales como ***Perseguidos***, se suma al debate social sobre el terrorismo una visión más amplia del problema. Y todo nuevo conocimiento aportado sobre un tema tan relevante debe ser bienvenido, que bien merecen las dificultades superadas para poner en pie la producción. Como veremos, hay una vocación explícita de compromiso social por parte de sus creadores.



Cartel promocional del documental *Perseguidos*

8.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *Perseguidos*

PERSEGUIDOS

- Dirigida por: Eterio Ortega Santillana , 2004
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes: ESPAÑA
- Género : Documental
- Fecha de estreno : 23 de septiembre de 2004

Sinopsis

Son anónimos. Nadie les conoce. Incluso en el pequeño entorno en el que se mueven han sentido como algunas miradas de los que les conocen les evitan. Su círculo de diálogo, de discusión, de posible comprensión es cada vez más reducido. Desde primera hora de la mañana, en cuanto pasan por la calle para ir a trabajar, dos escoltas les acompañan. Cuando acaban su trabajo, llegan al portal de su casa y su último gesto es de despedida a los que protegen su vida hasta mañana. Cinco actores reales, anónimos. Su vida, larga en unos casos, corta en otros. Su familia, sus recuerdos, sus ilusiones. Su terrible experiencia de vivir perseguidos.

Producción e Intérpretes

- Productora:
ELÍAS QUEREJETA P.C., S.L. (www.eliasquerejeta.com) con la participación de: TVE, S.A. CANAL+ ESPAÑA
- Intérpretes: Con Patxi Elola , José Luis Vela , Marisa Beraza , Javier Alonso (Guardia civil escolta) , Lurdes Aguirrezabala , Pablo Elola , Paul Vela , Sara Vela , José Luis Vallés , Puerto Balmaseda , Alberto Aguirrezabal , Elena Cancer , Iñaki Bidegain , Iker Azpeitia , Patxi Sarabia , Pedro María Delgado

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 2.690
Recaudación: 12.326,53
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: WANDA VISION, S.A.
Fecha de autorización: 20 de septiembre de 2004
Espectadores: 2.690
Recaudación: 12.326,53 €

Ficha técnica

- Productor: Elías Querejeta
- Productores ejecutivos: Goyo Hebrero , José Gago
- Guión : Elías Querejeta
- Director de Fotografía : Daniel Salas AEC
- Música : Ángel Illarramendi
- Montaje : Meco Paulogorrán
- Maquillaje : Romana González
- Sonido : Julio Recuero , Polo Aledo , José Antonio Bermúdez
- Técnico de sonido doblaje: Fernando Pocostales , Postproducción digital: Imagen Line

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- * Formato: 35 mm. Color. Panorámico 1:1,85.
- * Duración original : 86 minutos
- * Metraje : 2.329 metros
- * Laboratorios : FOTOFILM MADRID, S.A. Estudios de montaje : GRAKE, S.L. Estudios de sonido : CINEARTE, S.A.
- * Lugares de rodaje : País Vasco - Euskadi
- * Fechas de rodaje : De 17 de noviembre de 2003 a 7 de enero de 2004

En *Perseguidos*, Eterio Ortega vuelve a indagar, repitiendo junto al productor Elías Querejeta, en un tema recurrente en su filmografía¹⁴², el del análisis social del País Vasco contemporáneo.

El contexto de producción resulta especialmente complejo. Al tratarse de documentar y sacar en imagen a personas especialmente protegidas por motivos de seguridad, deben considerarse las dificultades de gestión de intimidad y permisos con los posibles candidatos a protagonizar la película. Y es que no sólo se trata de respetar la intimidad de los protagonistas, sino la de sus familias (incluidos menores de edad). Al final, tras entrevistarse previamente con muchas personas, Ortega se decide por Patxi Elola y José Luis Vela, concejales de diferentes partidos políticos en el País Vasco, y ambos amenazados por ETA. El propio documental aporta claves sobre cómo las condiciones de producción condicionan (para lo bueno y para lo malo) el resultado final de los documentales.

Antes de empezar me entrevisté con muchas personas amenazadas. Buscaba a algunos que tuviesen una familia, mujer e hijos, pues todos a los que entrevisté coincidían en que donde más dura se hace la amenaza no es en uno mismo sino en el entorno familiar. Reflejar ese aspecto era lo más difícil, pues aunque los amenazados no tenían inconveniente en aparecer, sí mostraban reticencias a la hora de filmar a sus familias. Estuve también trabajando con personas amenazadas en pequeños municipios donde la presión de la calle se hace muchísimo más dura. Ese entorno familiar y del municipio, la dificultad para hacer una vida normal en libertad, dio lugar a la elección de los personajes. También tenía en principio la idea de incluir más personajes y empecé a montar pendiente de seguir rodando. El montaje previo de Patxi y Vela dio como resultado que la inclusión de más personajes podía redundar en una dispersión de la historia, así que nos quedamos con estos dos y el escolta (Angulo, 2007: 353)

La gestión de la intimidad se traduce en consecuencias narrativas que tratan de paliarse desde la realización audiovisual. Puede advertirse, por ejemplo, que una de las hijas de la familia Vela nunca sale frontal en plano, de forma que no se la identifica, recurriéndose siempre a las típicas tomas de espalda, con puestas en escena forzadas *ad hoc*. Pero, donde más se deja notar este aspecto es en los propios escoltas, cuya intimidad es aún, si cabe, asunto más delicado. Para ello Ortega mezcla la aparición de escoltas reales con presencia de actores, que, eso sí, interpretan su papel “bien asesorados por la multitud de escoltas reales que estaban detrás de la cámara y que en general siempre colaboraron amablemente ayudándonos” (Ortega en Angulo, 2007: 355)

Para obtener un resultado que reflejara bien el día a día que llevan estos ciudadanos tiene una importancia fundamental el trabajo de preproducción. En esta fase es donde se genera la confianza entre equipo de producción y protagonistas, y donde se está jugando buena parte de la credibilidad del resultado final. Conseguir un clima de entendimiento es clave para que, durante la realización de las entrevistas, los invitados respondan con la confianza necesaria. Al director, esta fase previa le resulta igualmente fundamental para conocer de primera mano los pormenores del asunto a retratar, y poder ir articulando así un guión informativamente relevante y sólido. A Eterio Ortega, por ejemplo, esta convivencia previa fue la que le permitió

descubrir que la principal tragedia de sus protagonistas se hallaba en acciones cotidianas que para un ciudadano normal son insignificantes de puro habituales (desayunar, conducir, pasear, disfrutar del tiempo libre...). De ahí le surgió la idea creativa de pormenorizar esas acciones, para reflejar el peso específico que cobran cuando uno está amenazado de muerte.

Esto es algo que tenía claro, el reflejar esa monotonía de los gestos, de la cotidianidad que puede volverse tan tediosa en el día a día, pero que un mínimo fallo o descuido en ese sentido puede tener consecuencias nefastas. Este tipo de planteamiento dentro del guión surge de la contemplación y la convivencia previa al rodaje de todo ese protocolo. Antes de empezar a rodar, pasé mucho tiempo con los personajes, procuraba acompañarlos en su vida cotidiana y en esos encuentros, además de conocer al personaje, voy obteniendo información sobre él y su entorno, que luego trato de reflejar en la película (...) Un aspecto que me encanta del cine documental es el que la película está viva, se está haciendo en todo momento. Procuro tener claro qué es lo que voy a hacer y me gusta prever cuál va a ser el resultado final aunque parezca espontáneo. Para rodar algo bueno hay que prepararlo, pero a lo largo del trabajo siempre me he encontrado con regalos que surgen de un modo totalmente espontáneo y que surgen como parte del trabajo o de la convivencia (Ortega en Angulo, 2007: 355)

Ortega reflexiona aquí sobre las rutinas y protocolos habituales en muchos documentales. En su caso, se establecen unas rutinas de trabajo que pasan por la elaboración de guiones bien planificados de antemano, pero cuya preparación parte de una rigurosa observación in situ de la realidad, y que deja margen, por otro lado, a incorporaciones nuevas (fruto de los hallazgos efectuados durante el propio proceso de grabación).

8.2.3. Creatividad en *Perseguidos*

8.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *Perseguidos*

El documental pivota sobre el retrato de dos protagonistas fundamentales, ciudadanos que narran sus peculiares circunstancias vitales en el País Vasco. Sus declaraciones y las imágenes de su día a día vehiculan la totalidad del metraje. En torno a ellos van apareciendo otros protagonistas secundarios. Así, escuchamos hablar a la pareja de José Luis Vela, vemos a los hijos de ambos y advertimos, con mucho peso, la presencia de sus escoltas, que aunque no hagan declaraciones, aparecen reiteradamente en el montaje. El único escolta que sí habla a cámara lo hace en un tono de voz y con una estética de encuadre y cámara muy meditadas, lo que llevaría a pensar en que es un personaje recreado para la ocasión, ficcionalizado. Sin embargo, como explica el propio director, “el escolta que narra su vida delante de la cámara es real y llevaba trabajando en el País Vasco bastantes años”. (Angulo, 2007: 355).

Destacamos a continuación algunos de los rasgos específicos de la obra:

a) Recursos de *individualización/ficcionalización*: Una vez más, se apuesta aquí por la idea de no abordar el tema del documental desde sus aspectos generales, sino de aterrizarlo en casos concretos, en personas de carne y hueso, con trabajo y familia, con inquietudes y sueños

personales, con los que el espectador se pueda identificar. En este caso no se generaliza, como pudiera hacer un noticiario diario, sobre las cifras oficiales de los numerosos ciudadanos vascos que viven con escoltas, sino que se individualiza en dos casos particulares. Poco a poco, a base de apariciones y de testimonios, el espectador va conociendo las peculiaridades de estos dos ciudadanos y de sus familias, consiguiendo una identificación que se pretende fértil de cara a la sensibilización respecto a las víctimas. Eterio Ortega se refiere a ello en una reflexión sobre ***Asesinato en febrero***, documental en el que usa la misma técnica, con el objetivo de que su obra sirva para reivindicar el lado humano de los perseguidos.

La razón es que el terror deshumaniza a sus víctimas, les quita su condición de personas al convertirlas en objetivos o enemigos. Se mata a un político, a un juez o un policía; nunca a una persona. Esto ocurre también en las guerras. Una vez localizado, el enemigo es legítimamente exterminable. En la Alemania nazi se exterminaba a judíos, no al vecino o al tendero del barrio que había convivido con el resto de los vecinos, alguien que tenía nombre y apellido, que tenía una familia cuyos hijos iban al mismo colegio que los del resto. Simplemente, se exterminaba a un judío. Esto ha hecho ETA en su andadura terrorista, despojar a aquellos a los que asesinaba de su categoría de personas a seres humanos. Lo que hago en la película es recuperar y reivindicar la condición humana que ellos pretendieron quitarles (Angulo, 2007: 349).



Patxi Elola



José Luis Vela

La individualización, planteada en ciertos términos, se traduce en presentación de personajes a los que les ocurren cosas. O lo que es lo mismo, en términos de ficción, protagonistas que se enfrentan a conflictos. Entre los primeros puede destacarse (quizá sea el más evidente por presentar el gran tema de la película) el que ocurre en el minuto 8, y que bien podría presentarse como primer punto de giro del film. Uno de los protagonistas, al que hemos visto desayunar normalmente en familia, juega al frontenis con su hijo. Nada especialmente destacable si no fuera, porque, tras ellos, se destaca sutilmente la presencia de sus dos escoltas. El documental y su conflicto principal están servidos.



Padre e hijo juegan al frontenis, con el escolta detrás de ellos

A partir de aquí, la presencia de los escoltas se configura como conflicto recurrente (por ser precisos, no como conflicto en sí mismos sino como recordatorio del conflicto principal: la amenaza terrorista), que viene a convertir cualquier situación, por cotidiana que sea, en un acto teñido de peligro (salidas de fin de semana, reflejos sospechosos en el retrovisor del coche, soledad tensa en el paseo por las aceras, etc.). Se crea así una trama de acciones que vienen a culminar en una especie de clímax final, cuando ambos protagonistas renuncian por un momento a los escoltas para tener un episodio catártico de liberación, en el que los dos dialogan proyectando sueños de una vida libre y mejor.

El recurso a la ficcionalización es admitido por el propio director del documental, que intenta aprovechar la prolífica y especial relación que mantienen documental y ficción.

El documental hoy en día es un documental que está muy dentro de la ficción, y también hay cosas de ficción que están muy influidas por el documental. A mí me encantan los documentales e intento hacer documentales donde está muy presente la ficción. Digamos que utilizo todas las herramientas de la ficción para construir una historia documental. Una historia de ficción construida con personajes reales. En el cine me encanta el cine de ficción que tiene también una parte de documental. Creo que es un buen momento para el documental a nivel creativo (Angulo, 2007: 332)

b) Recursos de universalización: aunque pueda parecer contradictorio respecto al punto anterior, uno de los recursos más llamativos de *Perseguidos* lo constituye el hecho de que a lo largo de sus 86 minutos no se especifica en ningún momento quiénes son (nombres y apellidos) los dos protagonistas. Tampoco se explicita por qué viven con escolta o cuál es la causa concreta que les tiene bajo protección (como pudiera ser una filiación política a algún partido concreto, o una ocupación profesional militar/policial, etc.). Al no incluirse esta

información, el autor está queriendo indicar algo importante: no importa quién o por qué, lo importante es denunciar la injusticia de que aún existan ciudadanos que tengan que vivir escoltados en su propia ciudad de residencia. La apuesta podría resultar compleja respecto al éxito en el resultado, pero obviamente aquí juega un factor importante, que es el contexto de producción/recepción. Cualquier espectador español conoce de sobra las particularidades del conflicto vasco y no le costará rellenar los huecos que la narración ha dejado abiertos en este sentido. En cualquier caso, no parece insensato pensar que un espectador poco o nada familiarizado con el contexto vasco también entendería lo esencial de la película.

c) Reiteración de situaciones cotidianas: Perseguidos hace un retrato muy detallado de la cotidianeidad de sus protagonistas. Para ello no duda en recrear, con cierta frecuencia, muchas de sus actividades habituales diarias (desayunos, paseos, hobbies, rutas en coche, etc.). De hecho, resulta llamativo que las declaraciones de sus protagonistas casi nunca se producen según el encuadre ortodoxo (total con patrón compositivo de personaje mirando a cámara con aire a un lado del plano), sino que hablan mientras hacen otras cosas (trabajar, pintar, conducir, cenar...).

Estos indicadores de lo cotidiano constituyen una forma muy directa de incidir en lo que el documental pretende, que es mostrar el complicado, por peligroso, día a día de estos ciudadanos. De esta forma el documental trasciende la abstracción de las cifras genéricas de un informativo clásico (*en el País Vasco viven x ciudadanos con escoltas*) para mostrar con detalle y con toda su crudeza en qué consiste realmente una vida con escoltas.

En este sentido, resulta fundamental que el documental haya apostado por dos ciudadanos amenazados como fuentes informativas esenciales. La originalidad del resultado reside precisamente ahí, en que el espectador acceda a detalles y procesos personales y cotidianos poco conocidos.



A la izquierda, Patxi Elola juega al ajedrez con su hijo. A la derecha, una cena de la familia Vela

d) Intriga: aunque no hay excesos creativos basados en el suspense, sí que su presencia moderada constituye uno de los puntos creativos más trabajados en el documental. Las reiteradas apariciones de los escoltas, siempre sutiles en cuanto a tiempo de presencia y en cuanto a composición de los encuadres, así como ciertas acciones no exentas de tensión

(revisión de bajos de coches o de cubos de basura, paseos con escolta, miradas furtivas al retrovisor del vehículo, etc.) agregan al documental un tono intrigante y cierta sensación de relato en directo, como si cualquier cosa pudiera pasar en cualquier momento. El recurso se convierte así en un fiel transmisor de las sensaciones que supuestamente estos ciudadanos tienen que vivir cada día, con la tensión de no sentirte seguro en ningún momento.

e) Estructura en paralelo: como se viene comentando, son dos los personajes retratados en el documental. Durante todo el metraje, estas dos historias se intercalan, pero manteniendo líneas narrativas separadas. Curiosamente, sólo hay dos instantes, muy llamativos, en las que ambas líneas se entrecruzan.

El primero, apenas superada la hora de documental, ocurre de forma fortuita: los dos protagonistas aparecen juntos en una imagen de archivo, de noticiario televisivo, contemplando el cadáver de un compañero recién asesinado en un atentado (es José Luis López de Lacalle, aunque su nombre no se especifica en el documental). La imagen es tan fortuita como cruda, brusca, casi violenta, pues el espectador no ha visto hasta este momento ninguna otra imagen de archivo. Cuando ya estaba acostumbrado a *oír* hablar de violencia y de inseguridad, siempre con la mediación tranquilizadora que supone el relato narrado, ahora ve en directo una imagen de archivo, muy real, que probablemente conecta con su memoria más o menos reciente del atentado que ahora se le presenta.



Dos de las imágenes de archivo. A la izquierda, el cadáver cubierto de Lacalle. A la derecha, los dos protagonistas y la mujer de uno de ellos lo contemplan impresionados

El otro instante en el que ambas líneas se cruzan es al final de la película. Los dos protagonistas coinciden en una cena de amigos. Tras los postres, ambos salen a pasear (sin escoltas) y reflexionan sobre sus circunstancias. La escena, que rompe sin tapujos con toda la estética documental anterior, dramatizándola abiertamente (es visible para el espectador), viene a ser un cierre especial, una concesión de autor que el director ubica aquí como una reflexión final en la que la amargura se mezcla con cierta mirada optimista al futuro, reflejada, más que en una esperanza de cambio, en la dignidad que los protagonistas ofrecen en sus diálogos. Diálogos que para esta ocasión fueron guionizados, aunque, eso sí, tomando como referencia los testimonios reales de los propios protagonistas:

Sí, en esa situación hay una puesta en escena muy clara, que no se oculta. Es como una declaración de principios por parte de los dos, «de aquí no nos vamos». Esta situación es absolutamente real, me la contó José Luis Vela y es la última conversación que tuvo con Luis López de la Calle, antes de que lo mataran. Me pareció terrible y busqué la forma de contar aquello. Hablé con Elías y dijo: «lo dramatizamos.» Escribió algunas páginas que son las que aparecen al final (Ortega en Angulo, 2007: 357)



Imagen de la secuencia final en la que se dramatiza un diálogo previamente escrito

Fuera de esta estructura, en una especie de *tierra de nadie* que brota ocasionalmente en algunos momentos del documental, quedan los totales en los que el escolta ofrece a cámara sus propias experiencias e inquietudes. Sus apariciones, que no superan la media decena, ofrecen un complemento informativo al hilo conductor del documental. Si casi siempre son los escoltados los que hablan, respondiendo como entrevistados a diferentes preguntas, este personaje viene a ofrecer el contrapeso que supone la visión de los propios escoltas, recitando un texto claramente escrito para la ocasión.



Escolta diciendo a cámara su texto, en una técnica de recitado directo que en *Perseguidos* resulta exclusiva para este personaje. La imagen muestra una composición de frontalidad a cámara que es igualmente única respecto al tono establecido durante el metraje.

f) **Narración implícita:** El director renuncia a la voz en off con la pretensión de dejar más espacio interpretativo al espectador, entendiendo que cuanto más explícito sea la presencia del enunciador del discurso más riesgo corre de ser intrusivo en la esfera interpretativa de cada espectador.

Todos los documentales que he hecho con Elías obedecen a esta fórmula, el no utilizar la voz de un narrador. Es una fórmula que utilicé también en *Creadores vascos*, donde la voz en off se limitaba a unos breves apuntes biográficos. Es una forma de narrar desde los personajes, desde la propia historia, donde se deja al espectador que piense y saque sus propias conclusiones de lo que ve. Los que cuentan son los personajes y no una voz omnipresente que se sitúa por encima del bien y del mal, que a menudo se asocia con el reportaje televisivo. La pretensión como siempre es acercarse a una forma de emoción como una narración cinematográfica. (Ortega en Angulo, 2007: 350).

Igualmente, las respuestas en las entrevistas surgen súbitamente, sin más transición que los cortes de montaje, y sin que figuren visual ni acústicamente las preguntas formuladas por el entrevistador.

8.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *Perseguidos*

En cuanto a aspectos de realización, *Perseguidos* resulta todo un ejercicio de estilo plástico. Destaca notablemente lo cuidado de la estética, muy próxima a los patrones de exigencia de la composición fílmica, y muy alejada de la estética estándar, a veces descuidada por las condiciones de producción y grabación, de noticiarios o reportajes audiovisuales.

Esta estética preciosista se genera desde aspectos formales que conforman una creatividad autoconsciente, siempre puesta al servicio del contenido.

Es una forma por un lado de marcar la diferencia que existe entre documental y reportaje, ya que a menudo se mete todo en el mismo saco. Y también, tratar de construir una forma de narración y de emoción que está más próxima en la forma a la ficción cinematográfica. También porque su destino es la proyección en salas y el formato, y yo creo que hasta la propia actitud del espectador, cambia al ver algo en el cine o ante un televisor. En este sentido, también cambia la estructura narrativa, que marca unas distancias claras con respecto a los formatos para la televisión, muy condicionados a menudo por la publicidad y los *shares* de audiencia (Ortega en Angulo, 2007: 350).

Dirección de fotografía: Es quizá el rasgo más llamativo en cuanto a creatividad se refiere. La apuesta por una estética trabajada redonda en un resultado final muy plástico. Queremos destacar en este sentido cinco aspectos:

Composición de los encuadres: en general, se observa un tratamiento muy cuidado de la composición, en lo que se refiere a distribución de los elementos plásticos en la imagen, la distribución de los pesos visuales en el interior del cuadro, etc. Casi siempre

el montaje final ofrece planos con composiciones muy equilibradas, que probablemente contribuyen al ritmo global del film, aportando cierta calma enunciativa. Este celo en la composición se hace extensible tanto a los totales como a los recursos de acompañamiento.



Composición en paisajes: Por extensión, resulta llamativa la presencia de paisajes, en encuadres casi pictóricos por su composición e iluminación. En algunos de ellos no se renuncia a la utilización de filtros de cámara que ofrecen tonos especiales a cielos, mar, etc.

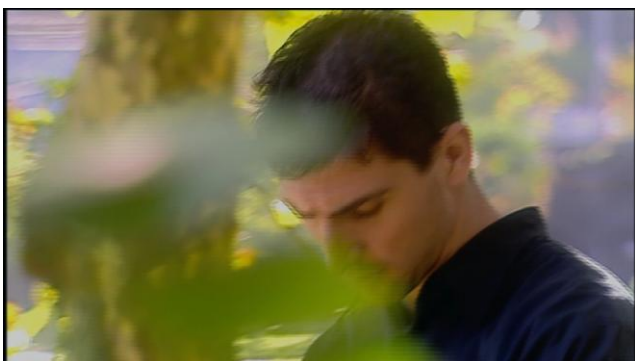


Uso de ópticas: El documental ofrece un tratamiento variado en cuanto a objetivos colocados en cámara, pero resulta especialmente interesante el uso que se hace del teleobjetivo. Tratándose de un documental sobre escoltas y escoltados, que permanecen entre sí siempre a relativa distancia, la óptica de focal larga ofrece en este sentido una estética muy peculiar, muy realista.



Un par de ejemplos de usos de teleobjetivo. Puede observarse que los sujetos quedan a foco mientras que los fondos pierden nitidez (estética propia de teleobjetivo, que permite tomas enfocadas teniendo la cámara a largas distancias del sujeto/objeto a encuadrar).

Encuadres con reencuadre interno: muy peculiar este tipo de planos, en los que el motivo central del mismo queda reencuadrado entre objetos del decorado (que pertenecen al entorno físico de los protagonistas, y nunca a un decorado artificial). Como ocurre en el caso de los teleobjetivos, este tipo de encuadres viene a alimentar la estética ficcional de escoltas y escoltados, vigilantes y vigilados, cazadores y perseguidos.



El reencuadre interno, con visión parcial, remite directamente al cine de ficción, y dentro de él a una estética habitual de suspense basada en el uso de plano subjetivo, en la que la ubicación de un personaje furtivo se potencia precisamente con esos elementos intermedios que simuladamente dificultan su visión.

El uso de este tipo de encuadres, especialmente usado en los escoltas, sumado a su continua presencia y a otros planos con detalles más explícitos (chequeos de bajos de automóviles, miradas furtivas a retrovisor...) otorgan desde la realización buena parte de la intriga que el documental intenta potenciar desde su inicio.



Un escolta chequea los bajos del coche para descartar colocación de explosivos. A la derecha, plano subjetivo de Elola en el que aparece un coche (¿con los escoltas?). La inserción del plano viene acompañada de una música de suspense que genera cierta inquietud.

Movimientos de cámara: Muchos de los paseos que los protagonistas emprenden en el documental están grabados con steadycam, lo que se traduce en travellings de seguimiento muy suaves (se evitan los clásicos tirones y vibraciones de la cámara al hombro). Una vez más, se detecta la aproximación a la estética fílmica.

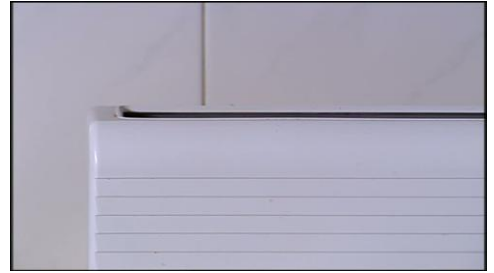
Además, esta variante visual, unida a la duración prolongada de los planos, agrega un peso específico a cada paseo muy estimable, que permite además otros juegos retóricos, como el montaje paralelo que se realiza en el minuto 26 entre uno de los paseos de Elola, por un lado, y ciertos elementos del entorno, por otro (fachadas de edificios cercanos, niños, tenderos...), creándose una relación de amenaza/peligro/espionaje muy significativa.



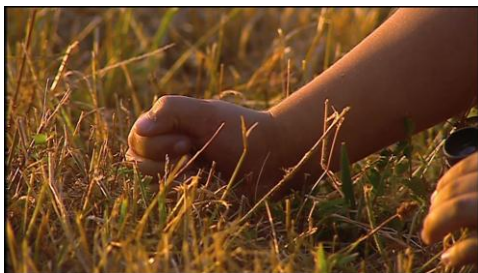
Diferentes momentos de un montaje paralelo, en el que se alternan el paseo de Elola, flanqueado con sus escoltas, con otros elementos y pequeñas acciones de su entorno (fachadas, niños cruzando la calle...)

diferentes planos de todo tipo de acciones. Como ya hemos comentado, es fruto de un especial cuidado del director por enfatizar la gravedad de cada momento, por rutinario que sea. El resultado es que el espectador asiste a cada acción como un observador privilegiado, en el que se le ofrecen multitud de puntos de vista de cada acción. Este hecho es especialmente llamativo en documentales, por ser poco habitual, ya que el hecho de trabajar sobre la realidad directa no suele permitir un trabajo tan minucioso de encuadres, que es más propio de la ficción basada en técnica monocámara, esto es, grabando repetidas veces la misma acción, volviendo a componer y a iluminar cada plano, revisando los raccords de acción, etc...

Este es otro rasgo que aproxima el documental a la estética cinematográfica, en la que la fragmentación del espacio de observación es lo habitual. En cualquier caso, tiene otras consecuencias muy directas en cuanto a estética global, ya que aportan mayor dinamismo visual al permitir que el espectador se centre en más detalles de la acción.



Arriba, muestra de nueve planos de los muchos que componen el montaje de esta escena de desayuno familiar. Obsérvese la variedad de tamaños de encuadre y de tiros de cámara (o puntos de vista). Este resultado es visualmente muy dinámico, aunque como es lógico implica mucho tiempo de grabación (son trabajos usualmente realizados con una sola cámara). Abajo, Una escena fragmentada en nueve encuadres diferentes. Además de la plasticidad que ofrece la iluminación y la composición de los encuadres, la fragmentación pretende añadir una nueva dimensión de observación privilegiada para el espectador.





La fragmentación se hace extensible a los totales con las declaraciones de los personajes. Obsérvense en el ejemplo hasta seis encuadres diferentes mientras el personaje hace una declaración que apenas sobrepasa el minuto y medio de duración. Esta apuesta por dividir el espacio confiere mayor dinamismo visual a la escena, permite generar acciones secundarias mientras el personaje habla, y, por otro lado, permiten hacer empalmes en la banda de audio para aligerar en la fase de montaje las declaraciones del protagonista.

Establecimiento de raccord de acción entre planos: Derivado de la fragmentación de acciones, el documental hace un peculiar uso del raccord entre planos, tanto en el que afecta a la continuidad de acción como a la continuidad visual. Es poco habitual ver en otros documentales el celo por establecer raccord de miradas entre personajes, o por mantener coherencia visual entre dos planos que la exigen especialmente.



La madre observa desde un árbol del jardín como José Luis y su hijo recolectan frutos de un árbol. La pretensión de crear continuidad de acción entre planos es bastante frecuente en *Perseguidos*.



El niño mira a través de un caleidoscopio y el plano siguiente mantiene el aspecto visual que supuestamente tendría la imagen vista a través del artefacto. Para ello se ha tenido que recurrir a un efecto visual especial (más lógico de postproducción que de grabación). Obsérvese, por otro lado, que lo que el niño contempla es la imagen repetida multitud de veces de su escolta, con lo que el recurso creativo se suma al mensaje de fondo del documental (familias que viven rodeados de escoltas)

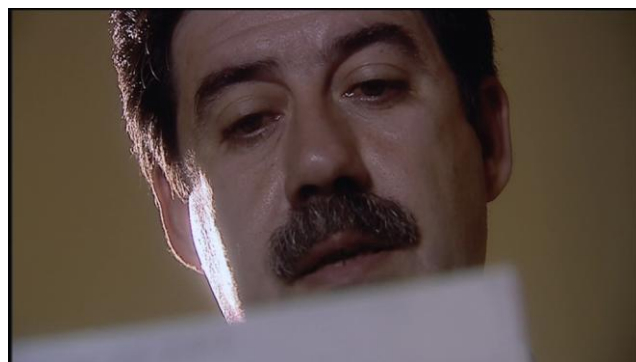
Transiciones especiales: usado con cautela, pero de forma significativa, el documental juega en varias ocasiones con el uso de transiciones especiales entre planos. Más allá del corte, del encadenado y del fundido, que son habituales formas de paso entre dos planos consecutivos de montaje, en *Perseguidos* se ofrece un buen catálogo de las que Marcel Martin denominó transiciones especiales entre planos, diferenciando entre enlaces de orden plástico y enlaces de orden psicológico (Martin, 1962).



Un ejemplo de transición especial por analogía de contenido. Del tren de juguete con el que se divierte el hijo de la familia Elola se pasa por corte a la imagen, ya en la siguiente secuencia, de un tren de verdad, en las calles de la ciudad.



Un ejemplo de transición especial por analogía de forma y contenido. Del lienzo que está pintando Patxi Elola se pasa, esta vez por encadenado, a unos toldos playeros similares en forma y composición a los del lienzo. Es el primer plano de la siguiente secuencia



Un ejemplo de transición especial por analogía de contenido. En el total el personaje recuerda el día en que José Luis Vela recibió una carta con amenazas. El siguiente plano muestra al propio Vela leyendo el contenido textual de la carta en cuestión.

Estas transiciones especiales, basadas de nuevo en juegos retóricos más habituales del cine de ficción, no pretenden, normalmente, ir más allá del guiño estético. En cualquier caso, ayudan a la fluidez narrativa del relato, al establecer conexiones más explícitas entre planos, e incitan a la participación activa del espectador, al invitarle a establecer la conexión entre ellos (ya sea esta conexión de tipo visual o intelectual).

Ritmo: El peculiar ritmo que destila *Perseguidos* deriva de una doble vertiente. Por un lado, la fragmentación visual, las transiciones especiales y la búsqueda de intriga apuntan a lo dinámico. Parece que por ahí *Perseguidos* apuesta por un espectador vivo, entretenido, que disfrute y participe en la narración. Por otro lado, la composición equilibrada, y, sobre todo, el uso de la banda sonora, basada en declaraciones, silencios y en ciertos apuntes de músicas no diegéticas, contribuyen a un tempo sosegado, que invita al espectador a reflexionar sobre lo que está viendo y escuchando. Se consigue así un ritmo muy equilibrado, en el que forma y contenido se compensan mutuamente.

Banda sonora: Probablemente lo más característico del documental sea la búsqueda de equilibrio entre palabra y silencios. La banda sonora se articula básicamente con los testimonios, a menudo duros, de los protagonistas, y, tras ellos, como si el documental invitase a la reflexión del espectador, silencios en los que valorar el peso de lo escuchado en cada caso.

Muy puntualmente se incluyen músicas no diegéticas para reforzar algún elemento de suspense (por ejemplo, con alguna de las presencias de los escoltas). Y tampoco se renuncia al refuerzo de efectos de sonido cuando la acción lo reclama, ya sea por su interés o por la búsqueda de intriga. Así ocurre por ejemplo, con las pisadas de los protagonistas y sus escotas en el montaje paralelo (comentado más arriba), que aparecen potenciadas con una calidad de sonido difícilmente obtenible en grabación directa del natural.

8.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *Perseguidos*

Todos los factores analizados resumen bien la especificidad creativa de *Perseguidos*. El día a día cotidiano de dos ciudadanos amenazados y sus familias son narrados con su propia voz, con todo el detalle de sus peculiares circunstancias, a modo de muestra de lo que muchos otros ciudadanos amenazados en el País Vasco tienen que vivir. Se personalizan las consecuencias del conflicto para valorar algunos de sus efectos reales, en concreto los relacionados con el devenir diario de los afectados. Y eso, como hemos argumentado más arriba, conecta de lleno con los objetivos planteados por el director: *recuperar y reivindicar la condición humana* de las personas a las que el terrorismo convirtió en números o porcentajes de luctuosas estadísticas (la de los perseguidos, cuando no asesinados, por bandas armadas). Nos parece novedoso y relevante porque no proliferan los trabajos informativos que incidan en el aspecto más personal y humano de los aspectos colaterales del terrorismo, como es en este caso el hecho de vivir con escolta (sí es más habitual que los medios se centren en las consecuencias personales/familiares inmediatas, más evidentes, tras los asesinatos). La referencialidad del argumento (la vida con escolta de sus dos protagonistas) conecta de lleno con su significación sintomática, que es su inscripción en el panorama político y social del País Vasco, y que se condensa en esa secuencia dramatizada ubicada al final del documental: a pesar de las duras condiciones de vida, los dos protagonistas brindan por una idea: “de aquí no nos vamos”. La puesta en escena (con los dos personajes solos, mirando al horizonte, la ausencia de sonido, la iluminación nocturna, etc.) termina por aportar el tono casi épico del fragmento.

El respeto a la realidad se intenta compatibilizar con pequeñas dosis de creatividad enunciativa. Desde la concepción previa hasta el montaje final, el director admite trabajar con guiones sólidos, incluso con puestas en escena forzadas y hasta con actores que, muy puntualmente, suplantando a personajes reales, pero cada uno de esos pasos está plenamente investigado y documentado previamente. El núcleo duro del documental, constituido por el seguimiento de los protagonistas, está directamente grabado de la realidad. Ellos se interpretan a sí mismos y narran sus propias vidas, con la garantía de fidelidad que ofrece el

trabajo de documentación previa del director (la convivencia y entrevistas personales con los invitados antes de iniciar las grabaciones).

Los recursos creativos empleados apelan a una narración fluida e interesante para el espectador, pero sin perder nunca de vista el objetivo de fondo, que es el de sensibilizar y ayudar a comprender una realidad compleja. *Conocer* puede ser el primer paso para *transformar*, y así lo expresa Eterio Ortega cuando se le pregunta por el grado de compromiso social de su cine.

Creo que ésa es una de las grandezas que tiene nuestra profesión, el hacemos partícipes del tiempo que nos ha tocado vivir. No podemos permanecer impasibles ante lo que sucede a nuestro alrededor. (...) Para *El hombre del paraguas* me desplazé dos meses a la India (...) Allí convivimos con su titánica acción diaria por los más desfavorecidos y tratamos de reflejarla en ese documental. *El hombre del paraguas* y otras acciones ayudaron a que la fundación Vicente Ferrer se conociese y después de todo aquello se multiplicó exponencialmente el número de colaboradores en todo el mundo, así que estoy muy orgulloso de haber colaborado en esa pequeña parte a todo eso. Creo que éste es uno de los fines más nobles que puede tener nuestro trabajo (Angulo, 2007: 346).

Perseguidos, y en general toda la obra de Ortega, responde, por tanto, a una voluntad de utilizar el cine de lo real con una doble exigencia de calidad y de compromiso con su época y circunstancias. La exigencia de veracidad y de fidelidad con la realidad viene de la mano de utilizar la *honestidad* como premisa. Creemos que las propias palabras del director explican bien este planteamiento.

Las primeras imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière, las que se consideran como el primer cine, son unos obreros saliendo de una fábrica. Yo creo que el mejor cine, al menos el que a mí me gusta, es el que es muy documental, no el que utiliza el artificio de la cámara en movimiento como truco, queriendo simular realismo o veracidad de lo inmediato. Para mí, el mejor documental es el que es más cinematográfico, en el sentido de utilizar el rigor cinematográfico también para reflejar lo real. (...) Yo no creo que haya que poner normas, ni definir nada, ni delimitar qué es o no documental. Creo en la libertad para crear e inventar cosas nuevas. Lo que sí creo es en la honestidad, en no mentir, y cuando alguien trabaja con personas y situaciones reales ese compromiso con la realidad es más importante. Tengo muy claro qué es un documental, pero me dan miedo los que quieren definir cómo debe ser un documental (Angulo, 2007: 351).

Notas al capítulo 8

¹⁴¹ La madre se refiere en esta declaración al atentado de 1991 contra la casa cuartel de la guardia civil en Vic (Barcelona), en el que murió su hija.

¹⁴² En una crítica del documental de Carlos F. Heredero (2004) se comenta que “existen nada menos que cuatro antecesores y no sólo uno, como algunos podrían pensar dejándose llevar por la falta de curiosidad. Quiere decir esto que *Asesinato en febrero* (2001) no era, hasta ahora, la única incursión de su realizador en la compleja realidad de la Euskadi contemporánea, por mucho que sí haya sido la única en tomar forma de largometraje. Antes había realizado ya *Euskadi en clave de futuro* (1988), *A través de Euskadi* (1999) y, sobre todo, *Ciudadanos vascos* (2001), sendos capítulos de la serie *El ojo de la cámara*, producida para televisión por Elías Querejeta”.

CAPÍTULO 9. Análisis de documentales sobre *Inmigración*

9.1. Introducción al capítulo 9

Títulos destacados:

Balseros, Carles Bosch, Josep M^a Domenech , 2002

Aguaviva, Ariadna Pujol, 2005

El tren de la memoria. Marta Arribas, Ana Pérez, 2005

Pobladores, Manuel García Serrano, 2006

Aguaviva, *Balseros*, *Pobladores* y *El tren de la memoria*¹⁴³ abordan temas que invitan al espectador a hacer reflexiones profundas sobre el fenómeno migratorio. Los tres primeros desde una mirada en presente, contemporánea, y el último haciendo una revisión de un pasado reciente, en el que los ciudadanos españoles emigraban a países como Alemania en búsqueda de un futuro próspero.

Por su repercusión, sus complejos procesos de producción técnica y periodística y por su tratamiento creativo, no es exagerado considerar *Balseros* como el buque insignia no sólo en esta temática, sino quizá de la producción documental española de la década 2000-2010 (siempre considerado desde los criterios que rigen esta investigación). Además de su elaborada factura, brilla su trayectoria de distribución y exhibición, que culminó en 2004 con la nominación al Oscar en la categoría de mejor documental en la 76 edición de los premios que anualmente concede la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas norteamericana (el premio finalmente iría a parar a *Capturing the Friedmans*). Analizamos en profundidad *Balseros* en este capítulo, como producción más representativa de la temática de inmigración.

Aguaviva ofrece una mirada a fondo, calmada (se rodó durante dos años, entre enero de 2003 y enero de 2005, según puede leerse en sus créditos de cierre) sobre una realidad migratoria muy peculiar, la de un pueblo de Teruel al que acuden decenas de inmigrantes ante la invitación explícita de repoblación efectuada por su alcalde. Debido a esta circunstancia, la directora encuentra en esta localidad una especie de microcosmos de lo que suponen las sociedades multiétnicas o multiculturales. Una serie de protagonistas fijos (unas abuelas españolas, una madre argentina, una pareja de hosteleros también argentina, etc.) hilvanan un guión donde se plantean, con detalles más o menos sutiles, más de un interrogante sobre la deseada integración. Así, se da cabida en el metraje a momentos que ilustran desde una conversación explícita entre españoles sobre la idoneidad de cada grupo de inmigrantes (rumanos, latinos, argentinos...) hasta el plano de un grafiti xenófobo. Desde la conversación de dos niñas en la que la una le cuenta a la otra sobre un mapa dónde están sus respectivos países, hasta el cartel indicativo de una calle: "Buenos Aires". Pero a su vez, el documental plantea muchas reflexiones sobre las relaciones intergeneracionales. Algunas de las abuelas protagonistas intentan recordar cómo era la letra de "la internacional", o se preguntan si la grabación en la que están participando será para el NO-DO. El tiempo fluye de manera diversa

por el documental, tan lento como el que transcurre para unas abuelas comiendo cerezas bajo un árbol, y tan rápido como el que corre para unos jóvenes que intentan verse reflejados, entre las paredes de su aula, en el amor romántico de Bécquer.

A nivel creativo, cabe destacar el cuidado trabajo de imagen del documental, con una composición de planos muy elaborada, a menudo con encuadres de estética fílmica. Se consigue, por otro lado, un equilibrio muy llamativo entre los encuadres alejados de la acción (planos generales, más abiertos) y los más próximos o íntimos (primeros y primerísimos primeros planos). Aunque la directora trata de mantenerse al margen de la realidad mostrada (no hay discurso en off, no hay entrevistas en los que se responda a pregunta alguna...), no faltan los momentos en los que sale a flote una sutil visión de los hechos. Uno de los instantes más significativos en este sentido se produce con el uso de una música no diegética, de corte melancólico, para cubrir los planos de celebración festiva en la plaza del pueblo. A las imágenes de explícita alegría de gran parte de los vecinos, que bailan y cantan mientras otros observan ligeramente extrañados, se les suma unos dolientes acordes de tango que terminan por ofrecer un contrapunto muy llamativo. Y parece sostener una visión de fondo, o cuando menos una pregunta: ¿hay una integración real? ¿Esta felicidad es auténtica o sólo aparente? Por último, de final, se ofrece otro toque autoral, esta vez más esperanzador, en un pequeño epílogo que muestra a un lugareño anciano acariciar con ternura, tras un primer momento de aparente extrañeza, la cabeza de un niño inmigrante. En definitiva, la acumulación de jornadas de rodaje durante dos años es la que permite extraer retazos de vida ilustrativos, que al presentarse en yuxtaposición componen un cuadro significativo sobre la convivencia cotidiana entre los vecinos de Aguaviva. De ahí caben extrapolarse unas cuantas reflexiones sobre la convivencia multicultural y multiétnica en general.

Pobladores aborda sus contenidos basándose en dos protagonistas, Chaime y Karlita, que, al llegar sus vacaciones académicas en el colegio público *El Quijote*, viajan a sus países de origen, Marruecos y Ecuador, respectivamente. La cámara es testigo de este viaje, y, al acompañarlas, establece relación con familiares, amigos y otros protagonistas allegados que prestan sus testimonios para hacer una reflexión conjunta sobre claves migratorias. Entre ellas figuran la valentía para emigrar, el dolor emocional de los que deciden abandonar su país, el papel que juegan los medios de comunicación en la aparición de estereotipos y sueños frustrados, etc. Este trayecto de ida y vuelta permite hacer paradas en esas claves, no conformándose en la habitual referencia a las cifras y o causas socio-demográficas, sino adentrándose también en los conflictos personales y emocionales de sus protagonistas.

Resulta una experiencia peculiar, teniendo en cuenta que colabora en la producción la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración del Ministerio de Trabajos y Asuntos Sociales de España¹⁴⁴. En este sentido, y aunque **Pobladores** no juega a establecer propuestas de cambio ante los conflictos que surgen en los fenómenos migratorios, sí que se desliza entre sus planos una clara apuesta de futuro basada, principalmente, en la educación. En una conversación rutinaria de aula entre dos profesoras del colegio “El Quijote”, que el montaje incluye en sus primeros diez minutos, una de ellas dice: “yo creo que los que van a cambiar el mundo son los niños. Los de esta generación están todos mezclados”. Y el documental da

buenas muestras de que el propio colegio público *El Quijote* es un centro en el que se apuesta por las buenas prácticas de educación intercultural (así se muestra desde el inicio de la película, donde hay planos con claras referencias a estas prácticas: murales interculturales decorando las paredes, debates sobre inmigración entre alumnos guiados por profesores con argumentos basados en la tolerancia, placas decorativas que homenajean a Gandhi como buscador de la paz, etc.).

En lo estilístico, ***Pobladores*** apuesta por usar la cámara como observadora directa de la realidad, intentado ocultar su presencia (más allá de apostar por una fotografía muy cuidada). El documental renuncia a usar voz en off de comentarista o redactor, y toda la narración explícita en este sentido corre a cargo de los propios testimonios de los protagonistas, que son los que articulan el documental, bien sea a través de testimonios directos a cámara o bien en conversaciones más o menos informales que los micrófonos captan in situ.

La ausencia de voz en off y la renuncia a establecer soluciones mágicas, caracterizan una de las apuestas clave del documental, que es la cesión de espacio reflexivo al espectador. Lógicamente quedan el montaje, la elección de los protagonistas, el uso de las músicas no diegéticas (Manu Chao, Kiko Veneno...), la búsqueda intencionada de ciertas situaciones, entre otras claves creativas, como necesario e inevitable espacio de intervención autoral. Aún así, merece la pena prestar atención a esa vocación no intervencionista que alumbra la realización del documental:

El desafío estriba en cómo transmitir la realidad para no obtener la indiferencia del receptor. Cada vez más la información que consigue explicarlo todo, llegar a la verdad, empobrece nuestra imaginación colectiva, el cine tiene quizás la oportunidad de recuperar la realidad, emocionar y reflexionar sobre nuestro tiempo (García Serrano, 2006).

Una vez más, asistimos a trabajos que confían en una doble esperanza, cara y cruz de una misma moneda de apuesta por el cambio. Por un lado, la capacidad del espectador para sacar sus propias conclusiones, y, por otro, la idoneidad del audiovisual para conformar una sociedad más reflexiva, más tolerante en lo social, más crítica con las realidades impuestas de su tiempo.

No hay generación, época en la que como individuos no nos planteemos las imperfecciones del sistema de convivencia que nos toca vivir en cada momento. Nuestro inconformismo, el aspirar a más, formula constantemente preguntas y proponemos soluciones teóricas. Históricamente, el individuo ha tenido necesidad de denunciar lo que considera lesivo a la convivencia entre los humanos, y esto lo podemos considerar natural. Lo que nos llama la atención en la época actual no es en sí la magnitud de los problemas, sino quizás lo más alarmante, la "indiferencia" del receptor (...) de ahí que nuestro objetivo como cineasta sea el de contribuir a formar ciudadanos más críticos y reflexivos, preocupados por conocer, desarrollar un modelo de cine cuyo interés no resida principalmente en la construcción de imágenes bellas sino en la búsqueda de ciertas verdades en torno a la conducta humana.

Sin pretender sustituir el cine de ficción, desde TUS OJOS, queremos proponer un tipo de cine que "espera" en la realidad a que las cosas se revelen y que el mundo de lo visible acabe desvelando alguna cosa del interior del ser humano desvinculado de las estructuras dramáticas del cine tradicional, renunciando a las obras "acabadas" y perfectas para acceder más libremente a los momentos privilegiados que constituyen las revelaciones del ser humano ante la cámara (García Serrano, 2006),

El tren de la memoria se escribe en clave de revisión histórica del fenómeno migratorio que se desarrolló en España durante los años 60, cuando casi dos millones de sus habitantes salieron a países más prósperos de Europa en búsqueda de un futuro mejor. Una de esas personas fue Josefina Cembrero, la protagonista del documental, que vuelve ahora a Nuremberg (Alemania) para reencontrarse de nuevo con aquella etapa de su vida. Un viaje tan vital como emotivo ("histórico y sentimental", según el dossier de prensa de la película), que se vuelve a recorrer hoy, cuarenta años después del primer trayecto.

Sus 91 minutos recogen testimonios de los protagonistas (Leonor Mediavilla, Pedro Serrano, Victoria Toro...), que son principalmente emigrantes que ya volvieron o que aún permanecen en Alemania. Pero también intervienen cónsules, trabajadores sociales y otros implicados y/o estudiosos de dicho periodo histórico. Se conforma así una visión profunda de los hechos durante un periodo que las directoras consideran poco investigado y poco divulgado, y, en muchas ocasiones, ocultado o intencionadamente maquillado. Una de sus directoras, Ana Pérez, explica que el punto de arranque del documental se activa cuando ambas detectan "en la calle" la opinión extendida de que los inmigrantes que recibe España en la actualidad llegan en condiciones muy diferentes a las que tenían los españoles que en los años 60 emigraban a países como Alemania: "Quisimos investigar a ver si era tan diferente... Nos encontramos con muchas sorpresas, la verdad"¹⁴⁵

Se narran así hechos que contrastan con ciertas ideas, más bien utópicas, establecidas hace tiempo, como ocurre por ejemplo con el duro relato gráfico de las condiciones de hacinamiento en los que los emigrantes españoles tuvieron que viajar, o los testimonios que aluden a las pésimas condiciones de alojamiento y de convivencia con los nativos alemanes. Una de sus directoras explica el por qué estos relatos aún se perciben con sorpresa.

En España no se grabaron esas imágenes de los trenes porque no beneficiaban al régimen de Franco. Fueron las televisiones europeas las que vinieron a rodar este fenómeno. Aquí sólo había un poco en el No-Do, pero era todo muy folclórico, todo estaba maquillado hasta el punto de que no se hablaba de obreros sino de operarios españoles muy bien recibidos. Era humillante (Marta Arribas en EFE, 2005)

Una de las principales características de ***El tren de la memoria*** es precisamente la inclusión de imágenes nuevas (o muy poco conocidas en España), extraídas de muy diversas procedencias: desde fotografías o filmaciones de archivos familiares hasta fotos de prensa y/o imágenes cinematográficas de diversas filmotecas europeas¹⁴⁶ (que se suman a las nacionales RTVE, Agencia EFE, NO-DO y Filmoteca de Catalunya).

Del cruce de datos nuevos con los ya conocidos surgen algunos de los momentos más llamativos del documental, como ese montaje paralelo entre el testimonio de uno de los protagonistas, que manifiesta que en los bares alemanes no eran bien recibidos, con un fragmento de NO-DO que en aquel momento sostenía precisamente lo contrario. Y precisamente esta situación dura la conecta el protagonista con la que actualmente le toca vivir a los turcos en Alemania, versión que es corroborada inmediatamente por el testimonio de una trabajadora social.

De esta forma, revisando el proceso histórico, cruzando datos, se establecen nuevas lecturas de hechos informativos de trascendencia, en este caso poniéndose en entredicho la versión oficial de los hechos que en su día ofreció el noticiario oficial de Franco, y conectando además el fenómeno con situaciones similares del presente. Marta Arribas concreta una de estas nuevas lecturas afirmando que, para ellas, sin el trabajo de estos emigrantes españoles, “la historia de España y de nuestro bienestar hubiera sido diferente”¹⁴⁷.

Desde ahí, por tanto, cabe legitimar el sentido de actualidad permanente que tiene el documental, pues los hechos narrados son perfectamente aplicables al contexto actual, en el que sólo cambian la nacionalidad de los emigrantes y el país de acogida. Aunque el documental no hace alusión explícita, las creadoras entienden que la lectura es automática.

No incluimos referencias a la situación actual porque no hace falta. Viendo ***El tren de la memoria*** se observa el paralelismo y cada uno saca sus propias conclusiones. En el caso español no existía el elemento trágico de las pateras, pero era el mismo choque de dos sociedades. Hay muchos españoles que llevan en Alemania cuarenta años y que, por ejemplo, no conocen todavía el idioma (Marta Arribas en EFE, 2005).

Formalmente es un documental de factura elaborada, en la que lo creativo intenta apoyar lo que informativamente pretenden las autoras (de hecho Marta Arribas y Ana Pérez son licenciadas en Periodismo y Comunicación Audiovisual, respectivamente). El viaje de ida y vuelta con la protagonista principal conforma una estructura circular sobre la que se asienta la relectura del periodo histórico. Cobra especial importancia el uso de archivo, que en ocasiones apoya o contradice lo que los protagonistas cuentan, y cierta retórica de montajes paralelos y de secuencias de montaje en la que se aprecia la intención clara de las directoras en establecer revisiones y/o lecturas comparativas entre los documentos aportados. Algunos otros momentos puntuales apelan a la emotividad nostálgica, como la secuencia de montaje que tiene como banda sonora el off de una carta familiar escrita por la protagonista, sumada a una música de tono melancólico, y que se cubre con imágenes fotográficas de la propia protagonista de joven. En cualquier caso, el uso del archivo es muy fértil en su utilización, y ya desde el arranque del documental presenta carta de naturaleza, cuando el montaje se congela repetidas veces sobre primeros planos de las personas filmadas en él, como si fuera un intento de individualización frente a la masa, una especie de homenaje (en muchos casos póstumo) a los emigrantes que tuvieron que ganarse la vida en circunstancias tan adversas como las que narra el documental.

El tren de la memoria es un ejercicio de reminiscencia histórica que arroja luz sobre el presente de la inmigración en España y en el resto del mundo, y sobre algunos otros hechos históricos acaecidos en el exilio, especialmente los relacionados con la lucha de derechos democráticos (reuniones sindicales, primeras reivindicaciones de la abolición de la pena de muerte en España...). Como venimos comentando, uno de sus principales aciertos es el de haber sabido bucear entre documentos históricos, algunos inéditos en España, que cuestionan y arrojan nueva luz sobre los discursos oficiales del momento. Y quizá su mejor virtud sea la de haber sabido rescatar de los protagonistas relatos que fueran más allá de lo políticamente correcto, o de lo teñido de dulzura por el efecto del paso de los años.

Fue un trabajo largo, hablamos mucho tiempo con muchos. Queríamos que hicieran un ejercicio de memoria para analizar su pasado, porque a veces se maquillan los recuerdos. Además rascábamos un poco para ver qué había detrás de los discursos superficiales y llenos de tópicos (...)Josefina (la protagonista) había hecho ya todo un análisis y una especie de terapia consigo misma, y contaba la verdad, cosa muy difícil con otros emigrantes. Hablábamos con otros y nos contaban que habían estado muy bien, se habían creado una realidad para superar una situación dura. Pero Josefina de repente dijo no. Luego, el resto de la gente, hablando con ellos, se abrió (Marta Arribas en EFE, 2005).

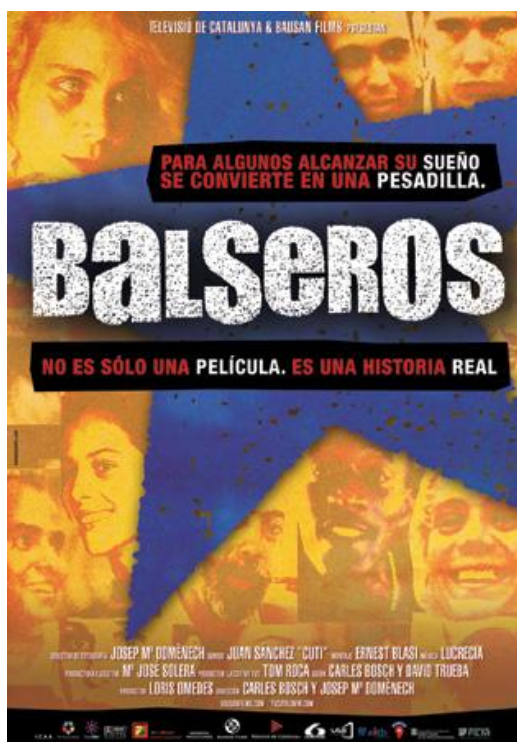
Como vienen ratificando los autores de muchos otros trabajos aquí analizados, las directoras de ***El tren de la memoria*** se suman a la opinión general entre documentalistas de que el tiempo de preproducción, de preparación de entrevistas, de convivencia con los testigos, etc. se convierte en un factor clave para la credibilidad e interés del resultado final.

9.2. Análisis específico del documental *Balseros*

9.2.1. Justificación de la elección de *Balseros*

Hay una característica esencial que hace de ***Balseros*** un documental diferente, y es el hecho de abarcar en su metraje un período histórico de siete años (entre 1994 y 2001). Durante esta etapa, los directores hicieron un seguimiento de las trayectorias vitales de unos emigrantes cubanos (balseros) que decidieron cruzar el mar para llegar a EEUU. No es que sea una novedad en sentido estricto el dedicar tanto tiempo a documentar un hecho, pero sí que es cierto que es poco frecuente como práctica, ya que exige unas condiciones de producción muy peculiares y exigentes. Por tanto, ***Balseros*** constituye una rara avis dentro de las prácticas documentales.

El montaje final, que retrata todo tipo de experiencias personales, en una escala que va desde lo lamentable hasta algún caso aislado de éxito total, se convierte en una especie de ensayo antropológico sobre inmigración. A nivel informativo, se trascienden las cifras y datos genéricos que suelen asociarse a este proceso demográfico (desplazamientos, censo de inmigrantes según nacionalidades, perfiles de población, etc.) para estudiar una serie de casos personales muy concretos que aportan conocimiento sobre aspectos vitales menos transitados por los medios de comunicación: esfuerzo y desgaste personal, relación con las familias de origen y acogida, el trato degradante ante cierta burocracia fronteriza, el desarraigo de la tierra natal, etc. De este modo, se ofrece un contenido informativo sobre un asunto social relevante, como es el fenómeno migratorio, pero alternativo al ofrecido por los medios de comunicación convencionales (de cuyo seguimiento ***Balseros*** también da algunas muestras puntuales).



Cartel promocional del documental *Balseros*

Por otro lado, a nivel creativo, el documental ofrece un tratamiento formal muy trabajado. Las trayectorias personales de los balseros son presentadas linealmente, de modo que el espectador asiste a una especie de cuaderno de bitácora de sus viajes. Al hacerlo en orden cronológico, se genera una dinámica de personajes que se enfrentan a dificultades, muy al modo del cine de ficción. De hecho, los directores recurrieron a profesionales expertos del área de ficción, como David Trueba, para aportar solidez al guión en este apartado. En definitiva, el espectador termina por conocer a unos personajes con los que inevitablemente se va a identificar, interesándose por sus circunstancias y emocionándose con sus peripecias vitales. Igualmente, el documental cuenta con una banda sonora original, creada ex profeso para la ocasión, compuesta e interpretada por la cantante cubana Lucrecia Pérez (conocida artísticamente como Lucrecia).

Por su repercusión, sus complejos procesos de producción técnica y periodística y por su tratamiento creativo, no es exagerado considerar **Balseros** como el buque insignia no sólo en esta temática, sino quizá de la producción documental española de la década 2000-2010 (siempre considerado desde los criterios que rigen esta investigación). Además de su elaborada factura, brilla su trayectoria de distribución y exhibición, que culminó en 2004 con la nominación al Oscar en la categoría de mejor documental en la 76 edición de los premios que anualmente concede la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas norteamericana (el premio finalmente iría a parar a **Capturing the Friedmans**¹⁴⁸). Analizamos en profundidad **Balseros** en este capítulo, como producción más representativa de la temática de inmigración. Nos servirá, además, para indagar en el estilo creativo de Carles Bosch, que se ha convertido en una figura de referencia en el documental contemporáneo español gracias a obras como **Septiembre** (2006) o **Bicicleta Cullera Poma** (2010) (además, claro está, de **Balseros**, que en este caso codirige con Josep M^a Domenech).

9.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *Balseros*

BALSEROS

- **Dirigida por:** Carlos Bosch Josep M^a Domenech , 2002
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género :** Docudrama
- **Fecha de estreno :** 12 de abril de 2002
- **Premios :** Festival de Cine de Alcalá de Henares -- Pantalla Abierta a los Nuevos Realizadores. Premio del Público Alcine 32.
Festival Internacional de Cine de La Habana -- Mejor Documental, Mejor Documental de un realizador no latinoamericano sobre América Latina y Premio Documental Memoria.
VIII Premio José María Forqué de EGEDA -- Premio Especial al Mejor Largometraje Documental o Animación (ex aequo con "El efecto Iguazú").
XII Premios Turia -- Mejor filme documental.

Sinopsis

En el verano del 94 un equipo de reporteros de televisión filmó y entrevistó a siete cubanos y sus familias durante los días previos a su arriesgada aventura de lanzarse al mar para alcanzar la costa de los Estados Unidos huyendo de las dificultades económicas que asolaban su país. Algún tiempo después pudieron localizar en el campamento de refugiados de la base norteamericana de Guantánamo a los que habían sido rescatados en alta mar. Sus familias permanecían en Cuba sin noticias de ellos, salvo en el caso de uno de los personajes, una mujer que había naufragado y se había visto obligada a volver a la isla. Han pasado siete años, la evolución de los personajes, sus destinos, su vida en los Estados Unidos o su permanencia en Cuba es retratada con detalle, con sensibilidad. La aventura humana de unos naufragos entre dos mundos.

In the summer of '94 a team of television reporters filmed and interviewed seven Cubans and their families in the days before they set off on a risky adventure to cross the sea to reach the coast of the United States, fleeing from the economic difficulties ravaging the island. Some time later those of them who had been rescued on the high sea were found in the refugee camp at the North American base of Guantánamo. Their families remained in Cuba without news of any of them except for one woman who had been wrecked and had been forced to return to the island. Seven years has gone by, the development of the people, their fate, their life in the United States or in Cuba is portrayed in detail, with sensitivity. The adventures of shipwreck survivors between two worlds.

Pendant l'été 1994, une équipe de reporters de télévision tourna un film et réalisa des interviews à sept cubains et leurs familles au cours des journées précédant leur dangereuse aventure : prendre la mer pour toucher la côte des Etats-Unis pour échapper aux problèmes économiques qui ravageaient leur pays. Au bout d'un certain temps, ils réussirent à repérer, dans le camp de réfugiés de la base américaine de Guantánamo, ceux qui avaient été sauvés en haute mer. Leurs familles étaient toujours à Cuba, sans nouvelles d'eux sauf en ce qui concerne l'un d'eux, une femme qui avait fait naufrage et avait été obligée de retourner sur l'île. Sept ans se sont écoulés; l'évolution des personnages, leurs destins, leur vie aux Etats-Unis ou à Cuba, tout cela est dépeint de façon détaillée et sensible. C'est l'aventure humaine d'un groupe de naufragés entre deux mondes.

Producción e Intérpretes

- **Productoras:**
BAUSAN FILMS, S.L. (www.bausanfilms.com)
TELEVISIÓ DE CATALUNYA, S.A. (www.tvcatalunya.com)
- **Con la participación de:** VÍA DIGITAL
FORTA

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 16.738
Recaudación: 79.960,84
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: LAURENFILM, SOCIEDAD ANONIMA
Fecha de autorización: 3 de abril de 2002
Espectadores: 16.738
Recaudación: 79.960,84 €

Ficha técnica

- **Productor:** Loris Omedes
- **Productores ejecutivos:** Tom Roca , M^a José Solera
- **Argumento :** Carlos Bosch
- **Guión :** David Trueba , Carlos Bosch
- **Director de Fotografía :** Josep M^a Domenech
- **Cámara :** Josep M^a Domenech
- **Música :** Lucrecia
- **Montaje :** Ernest Blasi
- **Sonido :** Juan Sánchez "Cuti"
- **Montaje de sonido :** Juan Sánchez "Cuti"
- **Mezclas :** Juan Sánchez "Cuti"
- **Efectos digitales :** En Efecto

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
Color.
Panorámica 1:1,66.
- **Duración original :** 120 minutos
- **Metraje :** 3.187 metros
- **Laboratorios :** IMAGE FILM
- **Estudios de montaje :** BLASI, ERNEST
- **Estudios de sonido :** QT LEVER
- **Lugares de rodaje :** La Habana, EE.UU.
- **Fechas de rodaje :** De 20 de mayo de 2001 a 1 de octubre de 2001

Página WEB

- www.bausanfilms.com

Una de las características más llamativas de **Balseros** es su contexto de producción, por escapar de los patrones clásicos que son propios de la creación documental. Su originalidad radica en que parte de un material previamente grabado, al que posteriormente se va a añadir una segunda fase de material filmado ad hoc, con una pausa intermedia de siete años entre el antiguo y nuevo material.

La primera fase, de 1995-96, corresponde a un reportaje grabado para un informativo televisivo, concretamente para el reportaje *Balseros, aventura sin final*, emitido en Televisió de Catalunya en 1996. Una vez emitido, sus autores, Carles Bosch y Josep M^a Domenech, consideraron interesante la posibilidad de seguir el rastro de los protagonistas de aquel primer reportaje. Eran balseros cubanos que se lanzaron al mar en embarcaciones artesanales muy precarias, con la intención de llegar a Estados Unidos. Así que, siete años después, deciden ir tras la pista de aquellos que filmaron abandonando Cuba, y que, tras ser retenidos en la base norteamericana de Guantánamo, llegan a Estados Unidos con la intención de cumplir sus sueños de prosperidad personal y laboral. Estos balseros son Mericys González, Oscar del Valle, Rafael Cano, Miriam Hernández, Guillermo Armas, Juan Carlos Jiménez y Misclaida González.



Cuatro instantes de **Balseros**. Arriba, balseros trasladando una embarcación. Al lado, una balsa botada en el mar. Debajo, helicópteros y balseros cubanos llegando a la base militar de Guantánamo, a la que son trasladados los emigrantes interceptados en las costas

De esta forma, el documental, uniendo el material de ambos periodos, consigue armar un relato en el que se narra lo más destacado de las peripecias vitales de sus protagonistas en un intervalo de siete años, que resultan muy fértiles para hacer un retrato global y plural de la inmigración. Algunos de ellos alcanzan sus sueños, otros fracasan, otros cambian de proyecto vital, pero todos sufren enormes sacrificios personales por el camino (trabajos precarios, paro, rupturas con sus familias de Cuba, problemas con la ley, con las drogas, dependencia de asociaciones caritativas, etc.)

Por tanto, en **Balseros** se alcanza uno de los objetivos informativos con los que soñaría cualquier editor de cualquier medio de comunicación, que es el del seguimiento en el tiempo de los hechos noticiosos. Habitualmente, los condicionantes técnicos, humanos y presupuestarios de las cadenas informativas no siempre permiten hacer un seguimiento de los hechos una vez que estos han sido cubiertos en su contexto inmediato, y de este modo muchos de ellos pasan al olvido mediático sin haber visto cerrado su ciclo natural de causas y efectos. Un espectador de **Balseros** tiene la oportunidad de asistir, en apenas dos horas, a lo más destacado de siete procesos migratorios (siete personajes), integrando buena parte de sus peripecias legales, administrativas y personales ocurridas en un tramo de siete años.

Junto a esta característica principal de **Balseros**, muy compleja en lo que implica de condiciones de producción, el documental gestiona otras dificultades ya más habituales, como son la gestión de permisos en contextos tan peculiares y herméticos como son los de Cuba, Guantánamo y EEUU. Las condiciones de grabación no siempre fueron ideales, como explica el propio Carles Bosch, al afirmar, por ejemplo, que consiguen el permiso en Guantánamo “sólo cuando se supo que (los balseros) acabarían viajando a EEUU”, y que la última etapa de grabación en Cuba también tuvo que ser “de extranjería” (Bosch en Bausan Films, 2002).

Las circunstancias de producción eran tan peculiares y los emigrantes estaban tan controlados por las autoridades de turno que los propios documentalistas se constituyeron en correa de transmisión de mensajes entre balseros y familiares en Cuba, circunstancia que aprovechan para integrar en su montaje, tomando cuerpo audiovisual en muchas de sus escenas álgidas. Las imágenes grabadas de los documentalistas llegaban donde a veces no llegaban las llamadas telefónicas o las cartas escritas por los propios balseros (o por sus familiares).

Finalmente, como explican los directores, tanto tiempo junto a los protagonistas, en su día a día, durante un periodo tan largo de tiempo, fue clave para conseguir su confianza, y para que finalmente se olvidaran de la cámara. De esta forma se consiguen en **Balseros** grabaciones de una naturalidad y frescura muy llamativas.

9.2.3. Creatividad en *Balseros*

9.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *Balseros*

La característica más destacada de ***Balseros*** la constituye la narración de los episodios biográficos de siete personas, en un tramo crucial de sus existencias que abarca aproximadamente siete años. Es el periodo que va desde 1994, momento histórico en el que la Cuba de Fidel Castro abre la posibilidad de salida al exterior por la costa, hasta 2001, año en el que los realizadores deciden hacer una última cata de las circunstancias vitales de las siete personas, casi todas ya haciendo vida en Estados Unidos.

En torno a esta característica esencial, ***Balseros*** alberga otra serie de recursos que intentan exprimir al máximo de sus posibilidades este punto de partida narrativo, como pueden ser la creación de una música original para la banda sonora o la multiplicidad de testimonios sobre un mismo hecho para consolidar la credibilidad de la narración (a continuación desarrollamos estas estrategias en profundidad).

En cualquier caso, los directores reconocen que durante la fase de elaboración se plantearon de forma recurrente la cuestión de cómo organizar su material rodado para conseguir un relato fílmicamente interesante. Incluyeron en el equipo a un guionista de ficción, David Trueba, y buscaron igualmente un montador de cine, Ernest Blasi, más acostumbrado a trabajar con técnicas narrativas ficcionales. En este sentido, cobra para ellos especial trascendencia la combinación del rigor periodístico con el “punto de espectáculo” que quieren insuflarle al documental, como explica Carles Bosch.

Nosotros somos periodistas (...) ***Balseros*** es lenguaje cinematográfico, pero sigue siendo periodismo. Entonces, todas esas cosas que se alejaban de lo periodístico, ya no servían, excepto aquellas que sirvieran para definir al personaje (Bosch en Bausan Films, 2002).

Analizamos a continuación lo más destacado de los recursos de ***Balseros*** en cuanto a la elección y disposición de contenidos.

a) **Creación de personajes:** El montaje de ***Balseros*** potencia muy llamativamente la creación de personajes protagonistas, a través de variados recursos:

Creación de subtramas individuales: La historia de cada personaje se organiza en tramas más o menos independientes entre sí, cuya presentación se va alternando con las demás a lo largo de las dos horas de duración del documental, de forma que el espectador asiste a una y a otra según el montaje se las va presentando. Ocasionalmente, como en el fragmento que muestra a los personajes en la base de Guantánamo, las tramas confluyen en un mismo punto (para volver a dispersarse posteriormente).



Miriam Hernández y Rafael Cano, dos de los protagonistas de *Balseros*

Cartelas de presentación personalizadas: Cada subtrama independiente viene precedida por una cartela hecha en grafismo que incluye el nombre de cada personaje ('Guillermo', 'Rafael Cano', 'Méricys', etc.). En un solo caso se utiliza una cartela doble, que alude a dos personajes que se presentan juntos ('Juan Carlos y Misclaida'), que forman de hecho pareja sentimental y cuyos destinos a lo largo de gran parte del documental van a estar unidos (viaje en balsa, vida en pareja en su primera etapa americana, etc.). Este recurso de individualización de los personajes y de sus tramas, presentadas con cartelas, puede considerarse prestado de la ficción cinematográfica, donde está bastante extendido¹⁴⁹.



Las cartelas con el nombre de cada protagonista preceden a la presentación de cada uno de ellos

Narración implícita: la información que recibe el espectador se hace explícita a través de los testimonios (casi siempre en off) de los propios protagonistas.

En muchas ocasiones, esta voz en off redundante de forma contundente con lo que las imágenes cuentan. El efecto es muy llamativo, e incrementa la credibilidad que puede

atribuirse a las imágenes grabadas por los reporteros. Por ejemplo, en el minuto 24, la hermana de Rafael cuenta en off el primer intento de salida en balsa de su hermano, fallida porque le acabaron expulsando de la barca. Mientras ella narra: “Estaba lleno de gente, multitudes...”, las imágenes corroboran el relato. Lo mismo ocurre en el minuto 40, cuando Oscar del Valle cuenta cómo vivió el momento en que supo que saldría de Guantánamo para Estados Unidos: “Cuando me dijeron Oscar del Valle...”, mientras el espectador puede ver y escuchar cómo la megafonía del centro llama efectivamente a Oscar del Valle.

Esta circunstancia refleja la que, con toda probabilidad, ha sido una de las técnicas empleadas en **Balseros** para reconstruir un guión interesante y coherente, y es la de hacer una última entrevista a los personajes teniendo muy en cuenta las imágenes con las que los realizadores contaban.

b) **Narración en orden cronológico/creación de intriga:** **Balseros** es, fundamentalmente, una historia de personajes contada en presente. Aunque buena parte del relato en off se expresa en pasado, y se ofrece siempre por las voces de los propios protagonistas (nunca por comentaristas extradiegéticos, como se ha comentado), éste nunca se adelanta a los hechos que las imágenes van mostrando. Y estos hechos van ordenados en orden cronológico, casi siempre lineal, en una secuencia temporal lógica formada por la trayectoria vital de los personajes: salida de Cuba-retención en Guantánamo-llegada a EEUU-situación en EEUU cinco años después.

Conviene valorar el esfuerzo de los directores y guionistas para organizar todo el material, grabado en diferentes fases, obteniendo un relato que, siendo fiel a los hechos ocurridos, no renuncie a la linealidad cronológica y, por tanto, a la incertidumbre (intriga) como recurso expresivo. Un espectador de **Balseros** asiste a los acontecimientos, como puede ser la salida en balsa de uno de los protagonistas, y mientras asimila esa información sólo puede preguntarse qué va a ocurrir a continuación (*¿llegará? ¿no llegará?*). Todos estos elementos de información no clausurada funcionan como catalizadores del discurso, cuya función es mantener viva la atención del espectador¹⁵⁰. El propio David Trueba reconoce que el reto que se autoimpusieron fue el de “contar siete años en presente”, para que el espectador descubra los hechos a la vez que los personajes. Esta técnica narrativa deriva en la creación de personajes a los que el espectador va conociendo y con los que se va identificando poco a poco, como ocurre en los relatos de ficción.

Lo que me atrajo de los siete personajes es que eran como siete personajes de película (...) personajes contradictorios, ambiguos (...) como personajes de Scorsese (Trueba en Bausan Films, 2002)

En este sentido, los directores, aun teniendo de inicio toda la información, la dosifican presentándola en pequeñas entregas parciales que mantienen vivo el interés del espectador, su deseo por conocer más de lo que la historia tiene que contar. No se altera esta estructura para, por citar otras posibilidades, empezar el documental con el momento final de sus trayectos o con una narración que anticipe lo que les ocurrirá. En muy pocas ocasiones se

altera la linealidad cronológica, y, cuando se hace, es precisamente para potenciar el presente (con algún flashback muy puntual, por ejemplo, que comentaremos más adelante).

La narración lineal se refuerza, como ocurre con las tramas de los personajes, con grafismos de localización espacio-temporales ('La Habana, 1994', 'Guantánamo', '8 meses después', 'Miami', 'Albuquerque', '5 años después', etc.), de forma que el espectador va guiado de la mano del montaje para no desubicarse de cada contexto puntual.



Ejemplos de grafismos con localizadores espacio-temporales.

En muchas ocasiones, estos localizadores que permiten establecer el paso del tiempo se articulan en otras modalidades, siendo la más evidente el propio cambio físico que puede advertirse en los protagonistas. En otras ocasiones, se establecen algunas elipsis internas relevantes: pongamos como ejemplo una que se resuelve con unos recursos de imagen que se insertan, respectivamente, en el minuto 60 y 62. En el primero (min. 60), aparece Misclaida, ya en EEUU, colocando en la puerta de su casa una corona de musgo, típica de Navidad, y en la segunda aparición (min. 62), aparece retirando la corona, ya envejecida por el paso del tiempo. Una elipsis que concentra en dos minutos de tiempo fílmico unas cuantas semanas de tiempo natural.



Los dos momentos que marcan la elipsis temporal de semanas

c) **Relatos biográficos:** Las 2 características desglosadas hasta ahora confluyen en una estrategia poderosa de enunciación empleada en **Balseros** y que es muy complicada de conseguir en el ámbito documental, que es el de presentar auténticos relatos biográficos de los personajes (en este caso, en un periodo crucial en sus existencias que abarca 7 años).

Pocas veces un documental ha podido ofrecer tanto nivel de detalle en tan largo periodo de tiempo. La cartela '5 anys després' ('5 años después'), que representa perfectamente lo que venimos comentando, es más propia de la ficción cinematográfica, en la que las técnicas de elipsis, sumadas a las de maquillaje e interpretación de los actores podían ofrecer al espectador la verosimilitud de ese paso de tiempo. Pero en **Balseros** no hay maquillajes. Ni interpretación. El espectador asiste a los cambios de los protagonistas en toda su evidencia física (han envejecido, algunos han engordado, otros presentan al final taras físicas que no tenían al inicio...), y pueden deducir sus cambios de personalidad de sus propios comportamientos.

Cualquiera de los siete personajes retratados constituye un auténtico catálogo de vivencias personales muy ricas: Guillermo representa quizá el modelo triunfante, el del emigrante que se establece en EEUU con un trabajo solvente en torno al que consigue reagrupar su núcleo familiar, una circunstancia que se encarna a la perfección en la escena en la que su hija, Niseili María, celebra su mayoría de edad, muy al estilo norteamericano, haciendo unas declaraciones en las que a duras penas consigue hablar en castellano (termina haciéndolo, tras varios intentos fallidos con su lengua materna, en inglés). Rafael Cano sufre algunos rigores en su búsqueda de futuro: pérdida de trabajo, accidente de coche, desaparición frente a su familia, y el espectador lo termina reubicando, mediante un programa televisivo de búsquedas, en una iglesia de San Antonio (Texas), como fervoroso miembro de una comunidad religiosa. Juan Carlos, tras separarse afectivamente de Misclaida, se aferra a su trabajo de mecánico y limpiador de coches para seguir andando camino, etc.




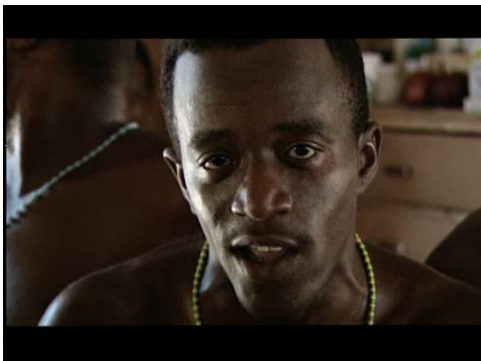







Cartela de '5 anys després' ('5 años después')




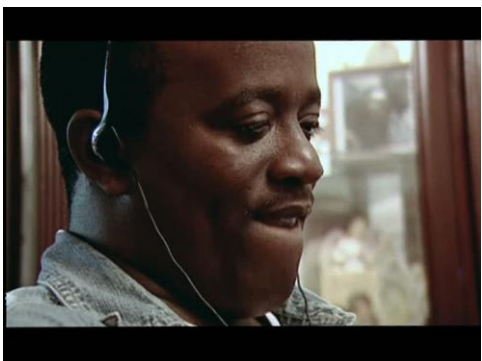


Tres pares de planos que ejemplifican los cambios establecidos en los siete años que transcurren entre la salida de Cuba y las últimas grabaciones en EEUU. De arriba a abajo, Rafael Cano, Guillermo Armas y Juan Carlos Jiménez en Cuba (izquierda) y en EEUU (derecha) (Juan Carlos aparece en su primera imagen junto a Misclaida González, su pareja, igualmente protagonista de *Balseros*)

Para muestra de relato biográfico, desglosamos la trayectoria (minutada según aparece en el montaje) de uno de los protagonistas, Oscar del Valle:

Minuto	Contenido	
4	Oscar es presentado en Cuba, en unas manifestaciones de revuelta popular tras el aviso de Fidel Castro de la apertura de fronteras. Es un joven alto, fibroso, espigado, ilusionado con la posibilidad de salir en búsqueda de un futuro mejor.	
21	Se nos presenta a la hermana de Oscar, una bailarina de música cubana para turistas (se insinúa, aunque no claramente, que llegue a ofrecer servicios sexuales en el hotel en que trabaja). También se presenta a la mujer y a la hija de Oscar.	
22-26	Oscar justifica la construcción de su balsa, su futura salida: "Alguien tiene que ayudar a mi familia". Se le ve partir en balsa	
30	Oscar, igual que el resto de balseros, ha sido interceptado y está retenido en Guantánamo. A través de los reporteros, manda saludos y recuerdos a su familia, permitiéndose un guiño de corte afectivo-sexual al dirigirse en concreto a su mujer: "lo único que te puedo decir es que estoy deseoso por cogerte, vaya... son 9 meses sin una mujer y tú ya sabes cómo es esto... no te preocupes que aquí no hay mujer ninguna... ninguna, y yo ahí, fiel a la causa... nada más esperando a levantarme un poquito para irles a buscar a todos"	

40	Oscar permanece en Guantánamo. Han pasado 8 meses. Relata en off, mientras se ve en imagen, el momento en que le comunican su salida a EEUU.	
46	En declaraciones a cámara, la hermana de Oscar y su mujer le desean que cumpla sus sueños. Su mujer se compromete a invertir el primer dinero que llegue de Oscar en víveres para su hija.	
47	Oscar llega a Nueva York.	
50	Conversación telefónica entre Oscar y su mujer. Oscar le cuenta lo duro que es el día a día y todo lo que tiene que trabajar. En la conversación subyace cierto malestar por parte de su familia cubana, que siente que él empieza a olvidarlas.	
58	Oscar aparece con otra pareja, su "nueva mujer". Declara a cámara: "nunca olvidaré a mi familia, pero aquí tengo que crearme otra familia"	

1:09	Oscar está en Nueva York. Se gana la vida como barrendero. “Nueva York es la capital del mundo. El que no aprende aquí no aprende en ningún lado”. Aparece con estética casi rapera, con su gorra calada hacia atrás.	
1:10	Una cartela anuncia que han pasado cinco años. Su hermana declara a cámara: “De mi hermano Oscar hace tiempo que no sabemos nada (...) sabemos que ha tenido varias mujeres (...) a la niña tampoco la escribe (...) es su forma de ser (...) nosotros le aceptamos así (...) “. Cuenta que su mujer se casó de nuevo en Cuba. Se presenta también a la hija, ahora más crecida, ensayando bailes.	
1:13	Oscar está ahora en York (Pensylvania). Ha engordado llamativamente. Resume cinco años en un relato a cámara impactante: “Me vi hasta en la mafia en Nueva York (...) me vi con una pistola en la cabeza (...)”. Relata también que “perdió todo por una mujer”, una relación turbulenta de la que derivó contra él una orden de protección por abuso doméstico. “Fui preso 13 días”. Ahora se le ve junto a una nueva compañera sentimental.	
1:17	Oscar habla de su hija. Relata a cámara la tristeza que sintió cuando leyó una carta suya en la que se dirigía a él como “Querido Oscarito”, y no como padre. Visiona unas imágenes de su hija, en Cuba. Admite: “Me he despreocupado bastante”. Tras la declaración, Oscar se derrumba y se retira a otra habitación, abatido.	

d) **Reforzadores de la verosimilitud interna:** Algunos elementos funcionan a la perfección como refuerzos de verosimilitud del discurso. Citamos a continuación algunos ejemplos tanto diegéticos como no diegéticos.

- En Cuba, y justo antes de salir al mar (minuto 10), Guillermo enseña una pequeña escultura de una virgen de la Caridad del Cobre, que llevará consigo a modo de amuleto protector durante el viaje. Este hecho, que ahora no deja de ser una simple anécdota, cobrará mayor protagonismo en el minuto 44, cuando el espectador asiste a la llegada a Miami de Guillermo. Su esposa e hija les esperan, y, cuando él se baja del autobús en el que ha sido trasladado, les regala una figura de la virgen de la Caridad (que probablemente es la misma que el espectador le vio mostrar a su salida de Cuba). Algo similar ocurre con el amuleto que Oscar del Valle recibe de manos de su abuela (minuto 23), una barquita en miniatura que después el espectador podrá contemplar en el agua (minuto 26), cuando Oscar se echa al mar con su balsa.



Los dos momentos reseñados. Arriba, la salida y llegada de Guillermo con la Virgen de la Caridad del Cobre (minuto 10 y 44). Debajo, los planos que contienen la barquita (minuto 23 y 26).

- El uso de músicas asignadas a personajes y situaciones. Como se verá más adelante, en **Balseros** las canciones (originales) no diegéticas se asignan a personajes y/o situaciones. Así, es habitual que cada vez que sale un personaje escuchemos su canción asociada (por ejemplo, la guajira de Miriam), o que una música que se escuchó al salir un balsero de Cuba se escuche también a su llegada (se produce este juego con la canción “Ampárame” que escucha sobre la salida y llegada de Guillermo, en un juego de reiteración con cierto guiño metafórico: la fe de Guillermo en la Virgen le ayudó a llegar)

Todos estos elementos son de gran valor a la hora de atar lo narrado, de dar credibilidad y verosimilitud interna a un relato que, como se viene comentando, no sólo pretende

documentar una realidad desde sus hitos globales (salida en balsa de cincuenta mil cubanos), sino de hacerla creíble también a través del factor emotivo, fijándose para ello en los pequeños detalles (sirva como ejemplo, en el último ejemplo citado, el pequeño amuleto/regalo que Guillermo porta consigo).

e) **Reportерismo autoconsciente**: Como se ha comentado, durante la grabación de *Balseros*, los propios reporteros y documentalistas servían de enlace entre los familiares residentes en Cuba y los emigrantes a EEUU. Las imágenes que se iban grabando de unos y otros para el documental eran posteriormente visionadas por cada una de las partes, sirviéndoles en cada caso de testimonio gráfico de cómo iban transcurriendo las cosas tanto en Cuba como en Guantánamo y EEUU.

Esta circunstancia, que no es extraña en el mundo periodístico, especialmente en contextos de escasa libertad de prensa (como el que se da en esta ocasión), no sorprende tanto como el hecho de que la experiencia pase a formar parte del montaje documental, como un contenido más del mismo. En *Balseros* se insertan numerosas secuencias en las que se muestra cómo los familiares contemplan las imágenes de sus seres queridos emigrados (o viceversa, emigrantes en EEUU visionando imágenes de sus familias en Cuba). Como puede imaginarse, estas secuencias tienen un alto contenido emotivo y en ese sentido reflejan muy gráficamente el nivel de impacto emocional que el fenómeno migratorio conlleva.

De esta forma, el documental se hace autoconsciente en su forma de enunciación, dejando al descubierto parte del proceso del *making of*.

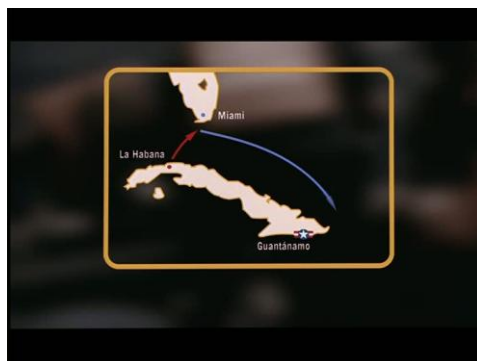


Diferentes momentos del fragmento en que la madre y la hija de Guillermo, desde Miami, contemplan las imágenes grabadas en Guantánamo por el equipo técnico de *Balseros*

Algo similar, en esta línea de autoconsciencia enunciativa, se produce en algunos momentos puntuales en los que el montaje incorpora en la banda de audio las preguntas de los redactores. Esta circunstancia excepcional (en *Balseros* los totales se presentan sin pregunta previa), se produce como recurso lógico (y habitual en la práctica audiovisual) de contextualización previa, ya que hay casos en los que, sin conocer la pregunta, es difícil que el espectador diera sentido a la respuesta mostrada. Lo que nos interesa, en cualquier caso, es comprobar que en muchas ocasiones este recurso potencia elementos expresivos, como el humor. En el minuto 63, por ejemplo, Misclaida y Juan Carlos se enzarzan en una pequeña discusión por dinero (están en un concesionario de coches usados mirando modelos y precios). Ante el momento de crispación, y quizá temeroso de que fuera a más, el redactor interviene (se escucha su voz en off, intuyéndosele tras la cámara) para poner paz, y termina diciéndole a Juan Carlos: “venga, dale un beso”. El guiño humorístico deviene cuando Juan Carlos, con total inocencia, le da un beso al coche (que era causa de la discusión). De nuevo se hace presente la voz del redactor: “no, hombre, al coche no, a ella”. Juan Carlos reacciona e intenta abrazar a su mujer, pero para entonces ésta ya ha abandonado el lugar, indignada.

f) **Consolidación del rigor informativo:** Por otro lado, el documental intenta no perder la cara a la credibilidad y al rigor histórico. En principio, ambos vienen amparados por los indicadores clásicos de cualquier documental: el pacto previo con el espectador que aporta el género de que lo que se cuenta es real, la fuerza referencial de la imagen documental, etc. Pero no se renuncia a variadas técnicas de refuerzo de la credibilidad, de las que queremos destacar aquí al menos dos modalidades. Vienen a enfatizar, entre otras cosas, la dimensión pública del tema abordado, la cantidad de personas afectadas por él, sus repercusiones informativas, y, en definitiva, la credibilidad del tema y de las propias fuentes incluidas en el documental:

Inclusión de imágenes de archivo: se incluye algún mitin de Raúl Castro, algún discurso televisado de Fidel, alguna intervención pública de Bill Clinton, pero lo que más destaca en este sentido es la inserción en el montaje, con carácter recurrente, de imágenes de informativos norteamericanos (CNN, NBC/ WTVJ) que ofrecen información puntual sobre los balseros: acuerdos entre el gobierno norteamericano y el cubano, denegación o concesión de permisos de entrada, etc.). Dichas imágenes (o audios, que en un caso puntual se escucha un informativo radiofónico cubano que alerta sobre el peligro de lanzarse al mar con una balsa), ubicadas en momentos estratégicos, ratifican los hechos que el espectador está conociendo a través de los balseros protagonistas, y hacen crecer los acontecimientos, desde la medida particular que podía asignarse al grupo de balseros, a la dimensión global que los noticieros ofrecen.



Ejemplos de imágenes de archivo extraídas de diversos informativos, todas referidas a la crisis de los balseros que se está gestionando en esos momentos entre EEUU y Cuba.

En una línea similar funcionan las imágenes insertadas (minuto 100 aprox. del documental) del programa televisivo “Primer impacto” de Univisión, dedicado a la búsqueda de personas desaparecidas. El fragmento incluido es sobre una edición del programa en la que se busca a Rafael Cano, uno de los balseros protagonistas del documental. La inserción del vídeo se hace coincidir en el montaje con el preciso instante en que la hermana de Rafael declara a cámara en Cuba que no saben nada de su hermano y que les han dicho que van a pedir ayuda a un programa de la televisión norteamericana.



Imagen del programa de búsquedas de Univisión. Al lado, Rafael Cano en la congregación religiosa en la que finalmente será localizado.

Yuxtaposición de testimonios múltiples sobre los mismos acontecimientos: los hechos que cada balsero vive conforman relatos que, aunque tienen dimensiones similares, son independientes y diferenciados en la particularidad de cada cual (unos reunifican la familia, otros rompen con sus parejas cubanas, algunos entran en problemas con la justicia, etc.). Sin embargo, sí hay algunos acontecimientos comunes por los que todos han pasado: el viaje en balsa, la retención en Guantánamo, los trámites burocráticos en la entrada a EEUU... Esta circunstancia es aprovechada en el documental para ser narrada de forma coral, esto es, enlazando testimonios de todos los balseros en los que todos se refieren al mismo acontecimiento. El hecho de hacerlo así le aporta al espectador, además de la emoción de asistir a un relato pasado contado ahora “en directo” por múltiples voces, la credibilidad añadida que se deduce al ver que varios testigos/protagonistas cuentan de una forma muy similar un acontecimiento vivido.

Un ejemplo muy gráfico puede encontrarse hacia el minuto 26, cuando los balseros cuentan la dureza del viaje para cruzar en balsa el golfo de México. En el off, por un lado, se yuxtaponen los lamentos de varios de ellos recordando el hecho (“sólo Dios sabe cuánta de la gente que salieron de Cuba, ¿cuántos llegaron y cuántos fracasaron”, “cuando tú ves embarcaciones vacías, tú debes saber que ahí hubo alguien y que ese alguien, si no hay personas, ahora está muerto”, “te ves en el medio del mar, en una balsa, en la noche, todo oscuro, y sintiendo gente gritando por acá y por allá: *jehhhhh, se me rompió la llanta, ayúdenme!*, y oyes a niños llorando...”). Por el otro lado, mientras tanto, las imágenes corroboran lo que dicen en el off (imágenes de balsas vacías, conversaciones entre balseros sobre desaparecidos, restos de balsas naufragadas...).

g) **Montaje autoconsciente:** Como en otros documentales analizados en esta investigación, en **Balseros** no se recurre a la voz en off de narrador extradiegético. Tiene que ver, como casi siempre, con la búsqueda de resultados más realistas. Sin embargo, es obvio que hay narrador, aunque sea implícito. La narración es capaz de trasladar al espectador de un sitio a otro en momentos impredecibles, lo que viene a ratificar que, lejos de lo que pudiera parecer, el montaje de un documental nunca es un anónimo reflejo de la realidad ontológica, sino fruto de un narrador pensante que es el que decide cuándo y cómo dosificar la información. Las renuncias a la voz en off y otros recursos similares no son sino intentos de atenuar la presencia de este narrador omnisciente. Si en el cine de ficción los autores manejan el concepto de *montaje transparente* para el estilo que intenta hacer pasar desapercibido el proceso de edición, podemos definir aquí como *montaje autoconsciente* el pequeño catálogo de ocasiones en las que **Balseros** ofrece pistas sobre su proceso creativo: la gestión y obtención de contenidos (de imágenes, declaraciones, etc.), la creación musical (el uso de canciones basadas en testimonios de los protagonistas también destapa el proceso creativo, al hacer patente que son canciones meditadas y escritas a posteriori para apoyar la narración), los diálogos entre entrevistadores y protagonistas, etc. La inclusión de estas pistas cumple varios objetivos. Citamos algunos ejemplos:

Humor: Más arriba hemos reseñado cómo se incluye conscientemente en el montaje una comentario del redactor que permite entender y disfrutar la escena anecdótica en la que Juan Carlos besa a un coche en exposición (y no a su mujer, que es de lo que se trataba).

Refuerzo de declaraciones: En otro ejemplo, no exento de humor, que podemos encontrar en el minuto 57, Juan Carlos sale de su taller portando un pesado neumático, y al ver al equipo de grabación, dice mirando al objetivo: “Estos americanos no se creen que yo vine en un tubo como este”. Inmediatamente, según acaba de decirlo, el montaje rompe la linealidad narrativa para ofrecer un plano de Juan Carlos, muy similar, de 1995 en Cuba, portando otro neumático para su balsa. No sólo funciona como un potente flashback de refuerzo narrativo, sino como transición especial (analogía de contenido) y como guiño humorístico. En este caso, un detalle simpático es el que permite al espectador recorrer de nuevo el camino que hicieron los balseros para llegar donde están ahora. La reiteración, una vez más, se combina con los elementos novedosos para ir afianzando la verosimilitud interna del documental.



Los dos momentos reseñados. Juan Carlos porta el neumático en su trabajo americano, comentando el parecido con su propia balsa, y a continuación el montaje presenta una imagen suya al salir de Cuba, portando un neumático similar.

Gestión de la intimidad de los protagonistas: Hacia el inicio del documental (minuto 16), una vez que ha quedado claro que algunas cubanas deciden prostituirse para poder pagarse la construcción de una balsa, se escucha al redactor preguntándole a Mericys: “¿te importa que te filmemos mientras estás buscando a hombres?”. Ella contesta que no. Casi veinte minutos después, (minuto 35), vemos a Mericys, junto a otras compañeras, apoyada en la ventanilla de un coche, en una evidente negociación de servicios sexuales. Lógicamente, incluir el pacto previo entre redactor y protagonista como contenido que podrá ver el espectador es un acto consciente del director, y responde con toda seguridad a cierto celo por mostrar el respeto con el que se han gestionado los brutos audiovisuales obtenidos.

En cualquier caso nos resulta interesante destacar cómo el documental gestiona, en proporciones que buscan el equilibrio idóneo, los recursos que atenúan la presencia de la

narración y de la autoría (como la ausencia de voz en off), con estos otros elementos que, aunque la denotan, aportan al documental otros rendimientos creativos (transparencia informativa, humor, ritmo, identificación entre personajes y espectador, etc.) En casos como el citado de Mericys, estas estrategias nos parecen un ejercicio interesante de transparencia. Como ocurre en los reportajes de investigación, en los que además del hecho noticioso es importante contarle al espectador cómo se ha accedido a la información oculta, en **Balseros** se ha decidido recurrir puntualmente a esta técnica por considerarla informativamente relevante.

h) **Montajes paralelos:** El hecho de contar con dos ubicaciones tan diferenciadas (Cuba y el exterior), permite que el discurso a veces presente en simultaneidad dos acciones, de forma que de tales uniones surjan significados o expresividades añadidas. Por ejemplo, hacia el minuto 8 del documental, la narración alterna la preparación de salida de Cuba en balsa de Guillermo (su fracaso de salida con visado legal, su construcción de balsa, su salida al mar...), con imágenes de su mujer y de su hija esperando en EEUU. El montaje paralelo se refuerza con elementos diegéticos muy poderosos:

- en Cuba, el padre lamenta el fracaso legal y anuncia a cámara su plan de salida en balsa mientras enseña la foto de su hija. A continuación, el montaje se sitúa en EEUU, en las que la hija enseña a cámara la foto de su padre.
- Un instante antes, en el preciso momento en el que Guillermo dice a cámara que él se tirará al mar porque quiere ver a su familia, a la que hace años que no ve, se inserta un plano de escasos segundos de la imagen actual de su hija en EEUU.
- En EEUU, la niña duda al ser preguntada por cuándo cree que llegará su padre, y termina diciendo “no sé, pronto... como mañana”. A continuación, el montaje vuelve a Cuba, con Guillermo, para ver su penoso proceso de creación de la balsa. El propio padre se arma de dignidad para gritar a cámara que la balsa lleva el nombre de su hija: “Niseili María”.



Diferentes momentos del montaje paralelo entre dos acciones: Guillermo muestra en Cuba la foto de su hija, mientras que la hija muestra en Miami una foto de sus padres. A continuación, tras la declaración de la niña en la que espera a su padre “mañana”, el montaje muestra a Guillermo a punto de botar su balsa que él mismo cuenta que se llama Niseili María (el nombre de su hija)



Otros montajes paralelos muy característicos en **Balseros** se articulan a través del “efecto correo” comentado, y de las conversaciones telefónicas entre familiares. En el primer caso, hablamos de los momentos en que los familiares de uno u otro lado contemplan las imágenes grabadas de sus seres queridos, que en muchas ocasiones se alternan en montaje con las propias imágenes in situ. El efecto acentúa, una vez más, la sensación de verosimilitud, ya que es frecuente que, mientras el espectador asiste a unas imágenes concretas de alguno de los protagonistas, el montaje le traslade por corte directo a la familia cubana viendo esas imágenes en un monitor, a cientos de kilómetros de distancia. En el caso de las llamadas telefónicas, se alternan las imágenes de los dos conversadores, a veces en pantalla dividida, en un recurso que vuelve a recordar a la estética cinematográfica y que, por otro lado, denota un esfuerzo de producción de tener dos unidades diferenciadas grabando a la vez en puntos geográficos diferentes. La consecuencia de este esfuerzo de producción es un efecto de naturalidad y cotidianeidad que es poco usual en documentales, en los que casi nunca se puede contar con planificaciones tan cerradas y/o planificadas (son condiciones, por otro lado, asumidas, ya que un equipo de grabación de un documental no siempre puede controlar las circunstancias de producción/grabación).

Queremos destacar aquí otro montaje paralelo, que en esta ocasión tiene una función ideológica más que narrativa, y que denota precisamente una intencionalidad de apuntar a lo reflexivo, aprovechando la alternancia de acciones para que el espectador extraiga de ella una comparación de corte metafórico. Se produce en el minuto 19, y alterna imágenes de un mitin revolucionario de Raúl Castro en Cuba (se puede intuir que es La Habana, aunque no se especifica), con actuación musical incluida, con planos de las construcciones de balsas. La comparación resulta directa: mientras miles de cubanos celebran a voz en grito la política revolucionaria de sus líderes políticos, otros muchos cubanos preparan su salida desesperada al mar con la fe puesta en un futuro diferente. Este tipo de montajes metafóricos son también de uso prolífico en el cine de ficción, y, a simple modo de ejemplo, nos gustaría recordar aquí un montaje muy similar en **Viridiana** (1961), de Luis Buñuel, en el que se alterna las acciones de un grupo de practicantes rezando el rosario con las imágenes de unos obreros trabajando arduamente en las obras de restauración de una casa de campo. Traemos a colación el ejemplo por su parecido (en encuadres, en velocidad de montaje, en la banda sonora, en su intencionalidad metafórica...), sin pretender afirmar que en **Balseros** se establezca una cita directa y consciente al montaje de **Viridiana** (no se han encontrado testimonios de los directores ni ninguna otra evidencia en este sentido)



Arriba, montaje paralelo de **Balseros**. Debajo, el montaje paralelo de **Viridiana**. Obsérvense las similitudes visuales. Ambos montajes comparan un acto ritual (mitin en **Balseros**/rosario en **Viridiana**) con un acto de construcción (balsas/obras en edificio, respectivamente). En lo visual, los actos rituales se narran en planos generales y medios, mientras que en los de construcción, casi todos son planos cortos (detalles) de los instrumentales de trabajo. En ambos casos, además, se establecen comparaciones metafóricas (políticas/religiosas, respectivamente)



i) **Banda sonora**¹⁵¹: la banda de audio en **Balseros** responde, en cuanto a diálogos (testimonios, mayormente) y efectos de sonido (sonido ambiente) a una planificación típica de documental, donde las grabaciones, casi siempre apresuradas y poco planificadas, no permiten ir, en lo estético, mucho más allá del nivel de corrección técnica aceptable. Sí que se beneficia, en cambio, de un tratamiento de postproducción de audio que potencia en cierta medida la calidad sonora global¹⁵².

Sin embargo, lo que sí es especialmente llamativo en **Balseros** es la creación de una música original para la película, compuesta e interpretada por la cantante cubana (afincada en España) Lucrecia. En este sentido, Lucrecia es elegida por su nacionalidad y por su sensibilidad especial hacia el tema migratorio en Cuba. Los directores se limitaron a aportarle leves sugerencias creativas, que ayudaran a definir los personajes desde la banda sonora: “Nosotros como mucho le decíamos: *creemos que este personaje debería de llevar una guajira, porque es muy campesinita*” (Bosch en Bausan Films, 2004)



Cartela de créditos en la que se referencia a Lucrecia como autora de la música original de **Balseros**

Las canciones originales se insertan habitualmente en el montaje de una forma muy peculiar. Al hilo de las declaraciones de los personajes, se rescatan expresiones o palabras que son las que ponen en pie el tema musical. El documental contiene varios ejemplos de este tipo, de los que citamos dos:

- En el minuto 10, Rafael Cano, antes de embarcarse a EEUU, es preguntado sobre qué le gustaría tener allí. Él contesta: “No sé... lo que a todo el mundo... un casa, un carro, una buena mujer”. En ese instante, se inserta en el montaje la canción de Lucrecia titulada: “Un carro, una casa, una buena mujer”
- En el minuto 50, Oscar del Valle habla por teléfono con su mujer, y le cuenta: “y lo mío va a ser working, working day and night... ¿tú sabes lo que quiere decir eso? Trabajando día y noche, everyday, todos los días”, que enlaza con otra canción de Lucrecia que arranca su compás rapero-funky con la letra “*Working, working...*”

Encontramos aquí un nuevo detalle de enunciación autoconsciente, que deja ver al espectador parte de los protocolos de creación del documental. Naturalmente, la coincidencia tan clara entre testimonios y las canciones que los proceden no dejan lugar a dudas sobre el hecho de

que es una banda sonora ad hoc creada posteriormente a la grabación como refuerzo de lo narrado. Suma y refuerza argumentos a los contenidos globales del documental.

En alguna otra ocasión, la música, que viene acompañando a cada personaje, cumple una interesante función nemotécnica, de consolidación de los hechos narrados. Así ocurre (en un ejemplo ya citado) cuando Guillermo abandona la isla en su balsa (minuto 10 del documental). Su despedida coincide con la inclusión en la banda de audio de “Ampárame”, una canción cuya letra recrea oraciones religiosas: “Caridad del cobre vénme a socorrer, ampárame, mamá”. 34 minutos después, cuando el espectador asiste al encuentro en Miami entre Guillermo y su familia, vuelve a sonar la misma música. Es una forma más de atar lo narrado, invitando al espectador e establecer lazos, esta vez a través de la música, entre hechos contados en diferentes momentos.

Pero sin duda, además de los guiños autorreferenciales y de la función nemotécnica de los temas, la creación de una música original encargada a una artista de primer nivel debemos relacionarla con la búsqueda de un producto final de calidad y con evidentes fines promocionales, siguiendo técnicas de marketing muy habituales en los mercados de ficción de Hollywood y del resto del mundo (Lucrecia es, en la época en que se distribuye el documental, una artista reconocida en el ámbito latinoamericano, y especialmente en España).

9.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *Balseros*

En cuanto a diseño de realización, grabación y montaje, ***Balseros*** se mantiene en un nivel propio de los reportajes grabados en circunstancias complejas. Pocas veces se trascienden los códigos estilísticos de grabaciones hechas cámara al hombro. Casi siempre se obtienen encuadres sin angulaciones especiales y sin movimientos de cámara llamativos (más allá de los seguimientos, a hombro de los desplazamientos de los protagonistas). Así lo reconoce el propio J. M. Domenech, en sus notas:

Mi trabajo con la cámara no ha sido muy diferente del de otras muchas veces. Me he puesto detrás de la cámara con el mismo espíritu que cuando filmábamos los reportajes de televisión, aquellas primeras cien horas con los balseros y sus familias que, sin saberlo entonces, ahora nos permiten llegar a la gran pantalla (Domenech en Bausan Films, 2004).

La imagen predominante en ***Balseros***, por tanto, responde al tratamiento sobrio habitual de los reportajes. La creatividad en el documental viene más de la gestión y organización de los contenidos grabados que de la fase de rodaje, donde las circunstancias de grabación obligaban a hacer un trabajo directo y sin concesiones a la estética.

En el trabajo de cámara, en la realización y en el montaje “*Balseros*” adopta siempre un tratamiento cinematográfico, aunque es obvio para el espectador que se trata de una película de imágenes reales, periodísticas, que no han sido manipuladas en beneficio del argumento (Domenech en Bausan Films, 2004).

En cualquier caso, la cámara, al acompañar tan de cerca a los protagonistas, se convierte en testigo de situaciones y conversaciones muy estimables desde el punto de vista informativo. Por ejemplo, el espectador asiste en butaca privilegiada a la conversación entre dos líderes balseros que deciden quién puede subir y quién no a la balsa, de la que se desprenderá, de hecho, que Rafael se quede en tierra en su primer intento (minuto 12). En otro momento, (minuto 31) asistimos a un momento imprevisto en el que Nizeli María gimotea al ver a su madre llorar (está hablando a cámara sobre su marido ausente): “Mami, ¿estás llorando?”. En el minuto 62, en un ejemplo ya comentado, se asiste a una discusión de pareja (Juan Carlos y Misclaida) que contiene varias claves de los inconvenientes que conlleva la inmigración. En el minuto 44, la cámara graba en directo el primer encuentro entre Guillermo y su familia, un momento irrepetible cuya cobertura denota un gran trabajo de producción.



Los cuatro instantes reseñados

Para conseguir estas perlas de contenido es fundamental, además de un operador de cámara muy experto capaz de grabar momentos que no volverán a producirse espontáneamente, la perfecta armonía entre equipo de producción y protagonistas, que consigan crear unos contextos de grabación en los que la cámara pase tan desapercibida para los segundos que las imágenes captadas sean un reflejo lo más fiel posible de su cotidianeidad.

En “Balseros” no hay actores, no es una “historia basada en hechos reales”, no hay segundas tomas, ni un guión prefijado que cada personaje memoriza previamente. Hay gente de carne y hueso que hemos ido descubriendo poco a poco, hasta crear entre nosotros los vínculos de confianza que han permitido que se expresasen con una sinceridad que capaz de emocionar al espectador.

Y, a la hora de plasmar una realidad, nuestro bagaje como reporteros de televisión ha sido decisivo, es el que nos ha dotado de la experiencia o el instinto que te permite filmar libremente alrededor de gente que vive situaciones convulsas, personas que -en la Habana, en Irak, en Afganistán o, tristemente, en muchas otras partes del mundo - no tienen tiempo de preguntarte donde se emitirá lo que estás filmando, ni que haces allí; gente desesperada a quien le es absolutamente indiferente si ruedas o no. Se enfrentan a problemas mucho más importantes que tu cámara (Domenech en Bausan Films, 2004).

Esta percepción de austeridad formal en la grabación, sin embargo, choca parcialmente con una de las pretensiones de los autores, que diseñaron la última parte del documental con grabaciones más sofisticadas (incluyendo planos con grúa, por ejemplo), con una intención de intensificar el ritmo y la estética, acomodándolos a una vida (supuestamente) igualmente más intensa de los balseros cinco años después.

El ritmo cinematográfico se hace aún más evidente en la tercera fase (la que se inicia tras el subtítulo de "cinco años después"). En este último tramo de la historia, la utilización puntual de planos realizados con grúa favorece el lenguaje necesario para ensalzar este reencuentro del espectador con los protagonistas cinco años después, tan iguales o tan cambiados de como los hubiera imaginado.

En cualquier caso, el resultado de esta pretendida intensificación del *ritmo cinematográfico* nos parece poco significativo. Entendemos que los pequeños aportes de **Balseros** en lo estilístico hay que buscarlos en el montaje y en la postproducción, y en aspectos siempre referidos a orden y disposición de contenidos y no tanto a efectos especiales sobre la imagen y el sonido.

En montaje, obviamente, debe apreciarse todo el trabajo de orden y duración de los planos, que dan lugar a muchos de los resultados creativos ya comentados más arriba (narración cronológica, montajes paralelos, etc.) Igualmente, obviemos aquí los momentos de inserción de músicas o los trabajos de mezclas de audio por haberlos referenciado ya anteriormente.

Sí que destacamos en este punto, como trabajo específicamente de montaje vinculado al ritmo audiovisual, la inserción de clips musicales, de aproximadamente un minuto de duración, que se salpican por el metraje a modo de pausa narrativa. Son buenos momentos para que el espectador descanse en su proceso de asimilación de información, recapitule la ya absorbida, y se deleite con imágenes montadas a la cadencia de la música. En el minuto 5, cuando uno de los personajes dice a cámara "Recuerda que en Dios confiamos" se introduce el primero de estos clips, con la canción "Que sea lo que Dios quiera", que incorpora imágenes diversas de balseros y de embarcaciones echándose al mar.

En postproducción, destacaremos principalmente dos aportes:

Grafismo: las cartelas de localización espacio-temporal, así como la de los nombres de los personajes, responden todas a una misma estética, lo que sin duda ayuda a dar unidad y coherencia a lo narrado. Este sencillo recurso se torna importante teniendo en cuenta que el material de **Balseros** es de origen diverso en lo espacial y en lo temporal.



Diferentes muestras de cartelas con grafismos. La primera corresponde a los créditos de inicio, y las tres siguientes a diferentes momentos del montaje. Puede comprobarse que la tipografía y la estética en general responde a patrones similares.

Pantalla doble: Se usa como recurso para reforzar el vínculo comunicativo en conversaciones telefónicas, y para conseguir una simultaneidad de imagen que permita al espectador contemplar a un tiempo las reacciones de los dos personajes que mantienen la conversación.



Dos ejemplos de conversaciones telefónicas montadas en técnica de pantalla doble. Oscar del Valle habla con su mujer, y Miriam Hernández con su madre.

9.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *Balseros*

Volvemos a insistir aquí en lo que, en nuestra opinión, constituye el punto fuerte de *Balseros*, que es el de la creación de subtramas individuales (comentado más arriba en su aspecto formal). En esta narración personal, de trayectorias particulares, surgen puntos de giro dramáticos (pero reales, alejados de cualquier intervención ficcional más allá de su interesante gestión interna en el montaje) que son los que, en nuestra opinión, más credibilidad e interés aportan a *Balseros* como documento casi antropológico. Es el recurso que aporta un rendimiento informativo difícilmente alcanzable por cualquier otra modalidad genérica de información audiovisual.

En los siete años que abarca el documental, el espectador es testigo de múltiples peripecias que le ocurren a los protagonistas (separación de seres queridos, rupturas sentimentales, laberintos burocráticos, reencuentros familiares, flirteos con la delincuencia...). Esta riqueza de momentos es de un valor incalculable para que el espectador pueda generarse un mapa mental muy gráfico de lo que implica, humanamente, el fenómeno migratorio.

El caso del balsero Oscar del Valle, aquí descrito en detalle, es sólo un ejemplo de las siete biografías desglosadas a lo largo del documental. Su trayectoria ejemplifica bien todo el bagaje informativo que *Balseros* va aportando mientras relata el devenir de cada protagonista. Uno de los testimonios de Guillermo, insertado hacia el último tramo del documental (minuto 84), aporta claves globales que bien podrán servir de síntesis de lo visto hasta el momento:

GUILLERMO: *Unos se han olvidado de lo que dejaron atrás. Otros se olvidaron de los que se fueron. Gracias a Dios mi mujer me esperó, mi hija también, y nos unimos de nuevo*

En cualquier caso, la solidez e importancia de cada caso individual no impide que el espectador entienda el conjunto como una muestra de los miles de casos de inmigración que aquí se intentan representar. Pensamos que en este sentido el documental consigue su objetivo declarado de ayudar a comprender el fenómeno migratorio globalmente, más allá de estas siete biografías particulares.

Los siete cubanos protagonistas de este largometraje representan con su vivencia personal a las miles de personas de cualquier rincón del planeta que abandonan sus hogares y buscan un futuro supuestamente mejor. Responden con sus acciones, sus ilusiones, sus añoranzas y sus miedos a lo que hoy conocemos como emigrantes ilegales, clandestinos o legalizados, pero sujetos a un buen número de restricciones. No importa su nombre, su designación periodística, son “balseros”, “espaldas mojadas”, “subsaharianos en pateras”, “refugiados”, etc.

Sin embargo, los siete protagonistas de esta película surgieron durante los quince días de agosto de 1994 en que un hecho puntual y coyuntural –que pasará a la historia- provocó que cerca de 50.000 cubanos se lanzaran en balsas al mar, espoleados por el confuso sueño de alcanzar las costas de Florida (BAUSAN FILMS, 2004)

Por tanto, en **Balseros** pueden deducirse significados muy claros. Al referencial más evidente (el episodio migratorio de siete personas concretas) le sigue el significado explícito (la emigración no siempre es la solución a los problemas económicos de los cubanos, y de hecho lo normal es que las dificultades de las que huían se reproduzcan en el país de acogida). Y deja paso a otra serie de significados implícitos:

- El éxito o fracaso de la emigración no depende del fenómeno migratorio en sí, sino que depende de otros factores: la capacidad de esfuerzo personal, la personalidad de cada uno, y hasta del factor suerte.
- La emigración conlleva desestructuración personal, familiar y hasta la pérdida de raíces.
- La capacidad de superación humana a veces se sobrepone a factores externos hostiles.

Por último, si conectamos el documental con la época en la que empezó a grabarse (1994, con la apertura de fronteras de Fidel Castro), ubicándolo en un contexto en que aún tiene mucha fuerza la división de la política internacional entre modelos comunistas y modelos liberales o de libre mercado, podemos extraer un significado sintomático. El *sueño americano* es posible, como demuestra algún caso aislado en el documental (Guillermo), pero prácticamente inalcanzable para la mayoría de los cubanos, que parecen no estar llamados a prosperar en la tierra de la abundancia.

En este sentido el documental termina, en nuestra opinión no por casualidad, con la historia de Mericys. Ella, hermana de Misclaida, vio truncado su primer intento de salir en balsa en el 94. Cinco años después, consigue salir legalmente (gracias a un sorteo de visado) y viaja a EEUU, junto a su niña pequeña, en búsqueda de su hermana. La encuentra en Albuquerque, muy desmejorada, residiendo en un barrio marginal y malviviendo de trapicheos con drogas. Mericys termina haciendo una declaración a cámara que es un auténtico resumen con moraleja de lo que el espectador ha podido ver en varios de los casos contados hasta este momento: “tengo que darle muchas vueltas... no sea que dé un paso... salí de Guatemala y entré en Guatepeor”. Tras esta reflexión con sabor a final de documental, la cámara recoge una conversación acalorada entre las dos hermanas, pero esta vez no hay audio, ya que se graba tras un cristal traslúcido (seguramente respetando una intimidad reclamada por las protagonistas). Pero el espectador bien puede imaginar, por los gestos de indignación, qué le está diciendo Mericys a su hermana.

Este final insinuado refleja bien en nuestra opinión el vigor creativo que han aportado hasta este momento las tramas individuales narradas en orden cronológico. El espectador sabe más que Mericys (ella sólo ha visto, y parcialmente, el caso de su hermana, pero el espectador ha asistido durante el metraje a su proceso continuo de degradación personal), y está probablemente deseando que dé marcha atrás y regrese a Cuba. Llegar a esta identificación final sólo puede hacerse desde una meticulosa articulación creativa, que es perfectamente compatible con la fidelidad a los hechos.

La inclusión de esta reflexión ubicada conscientemente al final del metraje, tiene en nuestra opinión una clara función de invitación a la reflexión. Al igual que Mericys sopesa los pros y contras de lo que ha experimentado, el espectador debe establecer su propio balance de lo visto durante el documental.



Cuatro momentos de la parte final del documental, protagonizado por la llegada de Mericys y su hija a Albuquerque. Por orden, de arriba a abajo, tramitando acogida con una asociación caritativa, localizando a su hermana Misclaida en el barrio marginal en que vive, reflexionando a cámara sobre lo que está experimentando, y discutiendo con Misclaida tras el cristal de una parroquia.

En este sentido, los propios autores siempre han reconocido sus aportaciones creativas, pero defendiendo siempre el rigor periodístico. Aluden, en unas reflexiones muy interesantes (por provenir de profesionales del periodismo), a las convulsas fronteras entre documental y ficción.

De acuerdo, “Balseros” no es ficción, pero me gustaría aclarar que ni yo ni el codirector Josep Maria Domènech –quien además ha sido quien ha llevado la cámara- provenimos del género estrictamente documental. Nunca hemos hecho documentales (no hay ballenas procreando ni supervivientes de la Segunda Guerra Mundial en nuestros currículums) sino periodismo vivo, reportajes, toda la vida profesional mirando de conjugar nuestro interés por los hechos reales que marcan el presente (en Bosnia, Irak, Latinoamérica) con la búsqueda de un estilo formal -en el guión, la realización, en algún rincón donde cupiera el reflejo de nuestra sensibilidad- que atrape al telespectador para que no cambie de canal. Los dos, juntos o separados, provenimos de esta escuela. Ahora, con este bagaje más periodístico que documental, hemos encontrado un atajo y saltamos de la pantalla de la televisión a otra más grande sin pasar por másters de cine (que parecían indispensables) y sin minimizar el vértigo escondiéndonos bajo un formato (el

documental) que, en cualquier caso, parecería estar más a nuestro alcance y experiencia que no el cinematográfico.

(...)

En “Balseros” hemos hecho lo que supuestamente ya sabíamos hacer: periodismo, reportaje. Explicamos historias ciertas de un mundo real y de hoy, vidas o trozos de vida que avanzan cronológicamente, que nunca se paran. Pero ahora las explicamos para que se vean con el espíritu que el espectador saca de dentro cuando se sienta a oscuras en un cine. Y porque, a pesar de que en “Balseros” nada es ficción, hemos trenzado los hilos de la realidad para que, visto el resultado, haya alguno, o muchos -del público o de la crítica-, que duden un momento, o mucho, a la hora de definir esta historia como una “película-documental”, es decir, como una película que mentalmente archivará en el cajón de sastre -prestigiado pero uniformador- donde ponemos todo aquello que se mueve pero que no es ficción (Bosch en Bausan Films, 2004).

Notas al capítulo 9

¹⁴³ Hemos dejado fuera de esta clasificación el documental ***Made in LA***, que bien merecería estar aquí por tratar de llenar el fenómeno migratorio, pero que hemos preferido abordar bajo el tema conflictos laborales, por entender que se ajusta mejor a los objetivos de su producción.

¹⁴⁴ Fruto de esta colaboración surgió una guía didáctica, pensada para trabajar en institutos (puede consultarse en http://www.egeda.es/tusojos/GUIA_DIDACTICA_POBLADORES.pdf), en un proyecto educativo global que abre otra vía muy estimulante, en nuestra opinión, de educación *en* y *con* medios de comunicación. En la propia guía se justifica este interés: “En la Dirección General de Integración de los Inmigrantes hemos confiado en el potencial de la película como instrumento de sensibilización a favor de la integración de estos nuevos pobladores en una sociedad diversa en la que todos debemos contribuir para hacerla más justa y solidaria. De ahí nuestro apoyo inicial a “Tus Ojos” que nos brindó la oportunidad de apoyar la producción de la película. “Pobladores” nos ha servido de estímulo para elaborar y difundir este material didáctico con el que pretendemos contribuir a educar en la interculturalidad y en la diversidad a través del cine.”

¹⁴⁵ Declaración de una de las directoras aportada en debate televisivo posterior al visionado del documental en el programa televisivo *Versión española*, de RTVE, dirigido por Félix Piñuela y presentado por Cayetana Guillén Cuervo, emitido el 23 de octubre de 2009.

¹⁴⁶ Ana Pérez ratifica que hay imágenes de archivos procedentes de “Bélgica, Francia, Noruega, Alemania, Suiza (...) además de un material privado impagable”. Declaración aportada en debate televisivo citado.

¹⁴⁷ Declaración aportada en debate televisivo citado

¹⁴⁸ ***Capturing the Friedmans*** (Andrew Jarecki, 2003)

¹⁴⁹ Pensemos a modo de ejemplo en uno de sus últimos grandes referentes, ***Reservoir Dogs*** (Quentin Tarantino, 1992), en la que las subtramas del señor Rosa, Marrón, etc. son presentadas de esta manera

¹⁵⁰ Para definición de *catalizador*, véase el punto 6.5.1.

¹⁵¹ En esta ocasión, comentamos la banda sonora en este punto de *Análisis específico de la creatividad en Balseros*, y no en el siguiente, *Análisis específico de la creatividad formal en Balseros*, donde se analizan los aspectos más vinculados con la estilística audiovisual, que es como venimos haciendo en otros capítulos. Lo hacemos así porque entendemos que la banda sonora de ***Balseros***, en especial en lo referido a la música, va bastante más allá de cumplir una función ornamental o rítmica habitual para convertirse en un elemento más de aprobe y refuerzo de argumentos.

¹⁵² Josep María Domenech habla literalmente de “lujos” como “sonido dolby surround de la mejor calidad”. (Domenech *en* Bausan Films, 2004)

CAPÍTULO 10. Análisis de documentales sobre *Conflictos laborales*

10.1. Introducción al capítulo 10

Títulos destacados:

El efecto Iguazú, Pere Joan Ventura, 2002

200 Km. Discusión 14, 2003

Veinte años no es nada, Joaquín Jordá, 2005

Made in LA. Almudena Carracedo, 2007¹⁵³

Los conflictos laborales, las luchas sindicales, los casos de sobreexplotación del sistema capitalista, las consecuencias de la globalización en el mercado laboral, etc., son algunos de los principales temas que abordan la serie de documentales aquí listada.

Veinte años no es nada conforma una modalidad documental conjunta muy peculiar (similar, por cierto, a la que forman también *El efecto Iguazú* y *200 km*, documentales de esta misma categoría), ya que constituye una especie de segunda parte de otro trabajo anterior de su director, Joaquín Jordá: **Numax presenta** (1980).

Veinticinco años después de que la fábrica Numax cerrara sus puertas y de que Joaquín Jordá plasmara la lucha de sus trabajadores en **Numax presenta**, el cineasta va al encuentro de algunos de los protagonistas de aquella película para rodar con ellos un nuevo documental. En él queda reflejo de este salto histórico, ofreciendo una visión (que se mueve entre lo dignificante y lo crepuscular) del derrotero seguido por la lucha obrera y por sus propios trayectos vitales.

Esta modalidad de documental doble, con intervalo de tiempo intermedio, aporta unos valores al contenido muy destacables. Ofrece el interés, precisamente, de narrar el paso de los años, reconstruidos a través de los testimonios de unos personajes que se vieron envueltos en un hecho de trascendencia informativa y de actualidad permanente (como son las consecuencias personales y sociales de los cierres de fábricas por falta de competitividad, la lucha por la autogestión, etc.). Por otro lado, se rescata la visión de una generación de obreros en un momento peculiar de sus vidas y se compara con la que tienen veinticinco años después, cuando el contexto y sus aspiraciones personales son diferentes. En este sentido entendemos que el díptico documental constituye un pequeño manual de historia reciente de España (dicho sea teniendo en cuenta la relatividad del concepto de *verdad histórica* que el propio Jordá enarboló siempre en sus trabajos¹⁵⁴). El espectador, en este sentido, es invitado a preguntarse por lo que ocurrió durante esos veinticinco años a los que no asiste, los que transcurren entre uno y otro documental.

Los seis primeros minutos de **Veinte años no es nada** los abarca un montaje paralelo que combina las imágenes de archivo del fin de fiesta de los trabajadores incluidas en **Numax presenta...** con las actuales de muchos de esos mismos trabajadores llegando a una convocatoria festiva actual. El documental queda así inmediatamente planteado, pues el

montaje hace llegar al presente todos los sueños y deseos de futuro que los trabajadores proyectaron en aquel momento. Se trata de averiguar ahora qué ocurrió con todas aquellas esperanzas. A partir de este punto de partida, se alternan sus reflexiones sobre la evolución del movimiento obrero en los veinticinco años transcurridos, sin que falten derivaciones a otros aspectos sociopolíticos de la transición española (despenalización del aborto, ingreso en la OTAN y la CEE, etc.). A lo largo del metraje se dedica especial atención, incluyendo imágenes de archivo de informativos de la época, al atraco a una sucursal del banco de Sabadell perpetrado por Juan Manzanares. Juan fue uno de aquellos trabajadores de Numax, y, junto a su mujer, Pepi, encontró en los atracos a bancos el camino a seguir tras el cierre de Numax. Tanto en lo formal como en el contenido, las imágenes de archivo irrumpen en el montaje de una forma brusca, rompiendo con la dinámica narrativa planteada hasta este momento (la primera vez que aparecen estamos en el minuto 72 del documental). Esta circunstancia tiene mucho que ver con las dinámicas rupturistas, de corte brechtiano, típicas en muchos trabajos de Jordá¹⁵⁵. En cualquier caso, la inclusión era obligada, teniendo en cuenta que la trayectoria delictiva de Manzanares era, para Jordá, la más coherente, y en ese sentido las imágenes documentan, al menos en parte, algo de lo que el colectivo de trabajadores autogestionados se planteó:

Es la historia más consecuente. Es la historia que lleva a la práctica lo que todos los demás han pensado. Habían organizado un enfrentamiento colectivo con el capital que la transición les había hecho perder. Algunos la continuaron individualmente a través de lo que entonces llamaban expropiaciones y ahora atracos (Jordá en Garcés, 2006).

Para Jordá, los dos documentales son un homenaje a la dignidad obrera, y no son, como fue opinión extendida de la crítica tras el estreno de ambos, la crónica de su fracaso. Ambos documentales quieren hablar de dignidad humana, de la fuerza colectiva, de los descubrimientos conjuntos.

En cualquier caso, la mirada atrás se proyecta como la que se dirige a un espejo retrovisor, sin perder la visión hacia adelante, y con la pretensión de que ***Veinte años no es nada***, más allá de activar melancolías, sirva de reflexión para replantear las condiciones laborales en el presente.

No sé qué nostalgia podría haber. Se mira al pasado como punto de partida del lugar en el que estamos hoy (...) Hoy el trabajo es un bien deseado. Ha sido tan fuerte la reconversión de estos años, que la figura del obrero se ha convertido en una situación soñada. Seguramente llegará un momento en que esta figura ya no será deseada y entonces habrá una situación radicalmente nueva, un nuevo rechazo al trabajo, esta vez total. Pienso que tiene que producirse. Ojalá me la pudiera imaginar (Jordá en Garcés, 2006)

El efecto Iguazú y 200 km. suponen otro caso especial de modalidad documental conjunta. Se trata de dos trabajos, esta vez con diferentes equipos de dirección, que abordan la misma temática, pero con casi dos años de intervalo. Ambos documentales se centran en las movilizaciones obreras por *el caso Sintel* (Sintel es una empresa filial de Telefónica que se vio implicada en una política de venta fraudulenta y de despidos masivos). ***El efecto Iguazú*** se centra en el campamento protesta que los trabajadores establecieron en el paseo de la

Castellana de Madrid, mientras que **200 km.** documenta la marcha desde diferentes puntos de España de estos mismos trabajadores hacia Madrid, para llegar a la manifestación del 1 de mayo (día del trabajador).

En ambos casos los documentales recogen el día a día de los acontecimientos, desde la perspectiva de los trabajadores. No hay una profundización informativa especialmente llamativa en lo que se refiere a los motivos del conflicto y a su estado de negociación, pero no deja de tener interés el seguir de cerca la agenda de actos y protestas de los obreros. Durante este seguimiento sale a flote el lado más humano de las familias afectadas, y una reseñable cantidad de opiniones y reflexiones vertidas sobre diferentes facetas del movimiento obrero que constituyen, junto a las anécdotas de la convivencia diaria, la estructura narrativa de base en los dos documentales. En este sentido, ambos trabajos parecen reivindicar una imagen del colectivo obrero más personal y realista, tal como han señalado autores como Manuel Lombardo, y lo hacen desde propuestas de producción y realización peculiares (200 Km. es un documental firmado por el colectivo *Discusión 14*) :

200 km., documental del colectivo *Discusión 14* sobre la marcha a Madrid de los trabajadores en paro de la compañía filial de Telefónica Sintel, reabre un necesario debate sobre la visibilidad y la representación de la clase trabajadora en el cine –documental o de ficción- español. De la gente de la calle, del ciudadano, cabría ampliar y matizar. Lo hace desde unos presupuestos discursivos que vuelven a dotar al formato documental de una fuerza, una intensidad y una verdad que se escapan, en su azarosa y a veces abrupta espontaneidad, del control al que cada vez más vienen estando sometidas ciertas realidades, asuntos y colectivos sociales desde las representaciones televisivas o informativas en nuestro país. (Lombardo, 2006: 65)

De hecho merecen también mención especial las alusiones más o menos explícitas a la situación laboral en España y al seguimiento que los medios tradicionales hicieron de este conflicto. Por ejemplo, en **200 km.** se refleja de forma muy peculiar la famosa agresión de uno de los trabajadores de Sintel a José María Fidalgo (secretario general de Comisiones Obreras) durante la celebración del Primero de mayo de 2003 en Madrid. En este episodio del documental, el espectador puede sentirse como un testigo privilegiado de un acontecimiento que los medios, en su día, sólo pudieron cubrir parcialmente. Manifestaciones y encuentros como estos son hechos que el espectador está habituado a ver reflejados en medios desde un punto de vista externo, esto es, recibiendo datos de asistencia global, escuchando cortes de los mítines, y observando una serie de imágenes (casi siempre planos generales) de la manifestación. En **200 km.**, el espectador se convierte en un manifestante más, ya que el guión se focaliza en el grupo de trabajadores de Sintel, y vive la manifestación por dentro. En este sentido, tanto ***El efecto Iguazú*** como **200 km.** ofrecen una especie de contraplano sutil, o visión alternativa, al reflejo que de ciertos acontecimientos ofrecen los medios de comunicación (analizamos en profundidad ***El efecto Iguazú*** en este capítulo).

Made in LA, de Almudena Carracedo, constituye otro interesante caso en el que el tiempo prolongado de producción se configura como un gran aliado a la hora de conseguir resultados informativamente relevantes. En sus 70 minutos de duración cuenta el largo proceso de demandas laborales que un grupo de trabajadoras latinas en EEUU emprende contra una

multinacional textil (Forever 21). Reclaman, entre otras, jornadas laborales ajustadas a la ley, salarios dignos, contratos directos con la empresa, etc. A lo largo de un tortuoso camino de sentencias y de recursos, unos ganados y otros perdidos, queda espacio para ofrecer ciertas claves sobre la realidad migratoria (en la que las protagonistas están indudablemente inmersas): desmembramiento familiar, frustraciones personales, fragilidad individual frente al sistema administrativo y judicial, etc.

El documental se fue grabando en un periodo de cuatro años, a los que hay que sumar uno más de montaje, y se financió de forma autónoma (básicamente con lo extraído de fiestas comunitarias, hasta que, muy hacia el final del proceso, se interesó la Independent Television Service (ITVS), a través de la Corporation for Public Broadcasting). Esta circunstancia temporal permite no sólo profundizar en los aspectos relevantes de las demandas laborales, sino asistir al desgaste personal y emocional de las protagonistas. Sus declaraciones a cámara a lo largo del tiempo constituyen un reflejo muy gráfico de superación personal, de lucha conjunta, de altibajos físicos y morales.

En la presentación del documental en la Seminci de Valladolid, uno de los productores, Robert Bahar, comentaba algunas de las razones que les llevaron a producir el trabajo¹⁵⁶. Según él, las televisiones del país sólo informaban de hechos muy puntuales del conflicto, los que tenían que ver principalmente con las demandas interpuestas por las trabajadoras a la empresa, pero no iban más allá. Ellos intentaron, a través de los cuatro años de producción del trabajo, ofrecer una visión más documentada, mostrando aspectos sin los cuales resulta muy complicado extraer una idea global rigurosa.

La narración lineal, centrada en las protagonistas, junto a otros recursos (familiaridad en las declaraciones, secuencias íntimas, uso de músicas no diegéticas...) buscan una identificación directa de su causa con el espectador, derivando en un trabajo que hace de la intriga por la sentencia final del caso uno de sus principales baluartes. En la misma presentación, el productor admite la utilización de estos recursos expresivos, aunque los considera normales, porque traducen “una mirada que es respetuosa con los hechos y que apoya los objetivos planteados”.

Made in LA se centra en protagonistas anónimas, trabajadoras humildes, inmigrantes, que quedaban fuera del retrato social colectivo de los medios, y esa invisibilidad les privaba del derecho a reclamar por esa explotación.

A medida que empecé a conocerlas, me impresionó su necesidad de contar su historia. Les sorprendía y la vez enorgullecía que alguien quisiera escuchar. Pasé muchísimo tiempo con ellas (con o sin cámara) y se fue forjando entre nosotras una intimidad muy profunda y poco frecuente, que tuve la posibilidad de capturar con la cámara¹⁵⁷.

En este sentido, **Made in LA**, intenta empoderar al colectivo de mujeres protagonistas, reclamando su derecho a ser visibles como cualquier otro grupo social (recogido legalmente en el Derecho de acceso, por ejemplo). Pero los objetivos de empoderamiento de los productores de **Made in LA** ya iba en los objetivos iniciales:

Mi objetivo inicial era realizar un pequeño cortometraje documental que retratara las condiciones de las inmigrantes latinas en las fábricas de la ciudad de Los Ángeles. Las trabajadoras del Centro de Trabajadores de Costura acababan de empezar un boicot contra una empresa de ropa para la que cosían, y el objetivo del documental era que pudieran utilizarlo en su campaña de educación [...] a medida que se alargaba la campaña, fue impresionante observar, con la cámara, como cada mujer desarrollaba su sentido de autoestima y valía, y empezaba a entender y afirmar su dignidad personal. Fue en ese momento cuando nos dimos cuenta de que ésta era la historia que teníamos que contar, y que su lucha contra la tienda de ropa no tenía valor solo en sí misma, sino porque estaba sirviendo de catalizador para que cada una de ellas experimentara su propio camino hacia esa afirmación personal. Así la historia se convirtió en un largometraje documental, pero siempre teniendo como objetivo que pudiera servir como herramienta transformadora¹⁵⁸.

Finalmente, las líneas de fuerza del documental terminan por dejar como categoría de anécdota, sorprendentemente, la demanda textil y el acuerdo logrado, para abordar sin tapujos otros muchos frentes verdaderamente importantes que afectaban a estas mujeres: víctimas de machismo, sumisión a los maridos, soledad, humillación ante los abusos de la empresa, etc.

Su concepción empoderadora y su posterior trayectoria hablan de algo que puede entenderse mejor como *experiencia Made in LA* que como el *documental Made in LA*. Participante en más de 80 festivales por todo el mundo, ganadora de innumerables premios (incluido un premio Emmy en 2008), lo mejor del documental viene en ese proceso de difusión local, nacional e internacional, donde cada proyección se convierte en un pequeño foro de progreso y empoderamiento social para otros ciudadanos y ciudadanas, que ven en los esfuerzos de superación y desarrollo de estas mujeres un espejo en el que mirarse. Toda una experiencia de videoactivismo al servicio de los derechos laborales de la ciudadanía. Y aunque el epicentro de esta iniciativa la constituye el documental, no es menos cierto que su página web oficial¹⁵⁹ terminó constituyéndose en otro gran foro activo de difusión y participación. Más allá de crearse con un tradicional concepto de visibilización y promoción del trabajo, la página intenta constituirse en motor de acciones sociales vinculadas a los derechos laborales del colectivo inmigrante.

Como parte de nuestra estrategia de distribución y nuestra necesidad de llegar a la gente aparte de los canales clásicos de distribución, creamos una página web compleja y rica en contenidos que pudiera facilitar su difusión. En ella no solo exploramos los temas de la película para que quien la visite pueda aprender más sobre ellos, sino que en sí la web es una plataforma de acción colectiva: desde cómo proyectar la película en tu propia comunidad (entendiendo “comunidad” como ciudad, barrio, instituto, colectivo, etc) hasta cómo involucrarte con un tema específico. Toda una experiencia videoactivista en pro de los derechos laborales de los más desfavorecidos. La trascendencia del documental no termina en la entrega en mano de la cinta para su difusión convencional, sino que este paso es sólo el primero de una trayectoria empoderadora mucho más fértil¹⁶⁰.

Por último, advertimos una característica común llamativa en los documentales destacados en esta categoría (aunque no es exclusiva, como vimos, por citar un ejemplo, con *Balseros*). Y es la del valor que adquiere trabajar con márgenes de tiempo amplios, bien sea en el sentido del

tiempo representado en ellos (el intervalo de tiempo que transcurre entre *El efecto Iguazú y 200 Km.*, o el que separa a *Numax presenta...* con *Veinte años no es nada*), bien sea en el tiempo de producción del documental (el mejor ejemplo aquí son los 4 años de grabación y montaje de *Made in LA*). Volvemos a recordar aquí el contraste entre estos márgenes de tiempo, tan amplios, y los que suelen regir los medios informativos convencionales, adscritos a agendas que obligan a trabajar rápido y a cambiar con frecuencia de temas informativos.

10.2. Análisis específico del documental *El efecto Iguazú*

10.2.1. Justificación de la elección de *El efecto Iguazú*

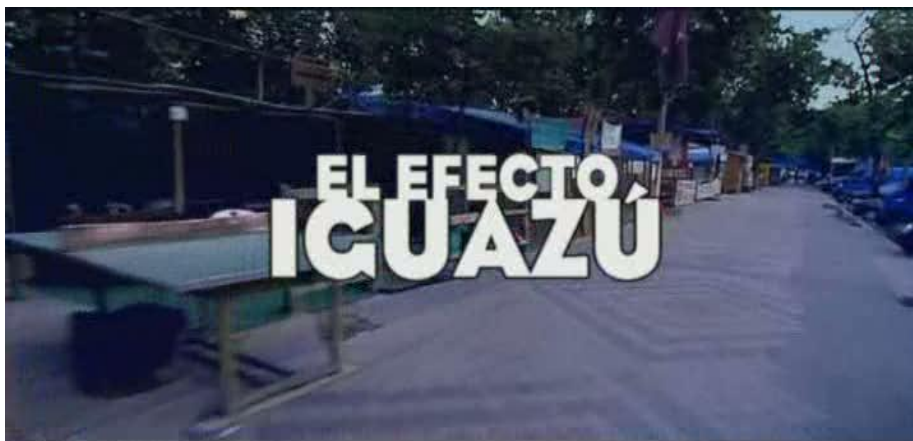
El efecto Iguazú se adentra en el funcionamiento interno de un campamento protesta en el que se reivindican los derechos laborales de unos trabajadores que se han sentido injustamente tratados. Al hacerlo, el documental genera conocimiento, ayudando de esta forma a completar el mosaico de informaciones que sobre este tema circulaban en los años de producción del trabajo. Lo que los informativos de los medios de comunicación tradicionales recogían tenían más que ver, en su mayoría, con los aspectos más anecdóticos y espectaculares de la protesta. De hecho, el propio director estaba haciendo un trabajo periodístico para RTVE cuando decide hacer el documental, al intuir que el tema daba para mucho más desarrollo del que pudo dedicarle en esa primera aproximación.

Bajo estos detonantes, el documental se pone en pie con un prisma netamente informativo. Un evento tan inabarcable como el “campamento de la esperanza” es diseccionado para ser narrado después bajo una disposición coherente de contenidos que facilitan la comprensión del espectador. El documental presta mucha atención, por otro lado, al seguimiento que los medios de información convencionales dedican al conflicto entre los trabajadores y Sintel. No nos parece casual, de hecho, que tanto él como la guionista (Georgina Cisquella) realicen habitualmente trabajos informativos profesionales (él como realizador, ella como redactora periodística).

En cierto modo, nos parece que tanto Pere Joan Ventura como Georgina Cisquella demuestran un gran talento periodístico al haber descubierto en el campamento de trabajadores de Sintel un tema informativo de gran relevancia social. Corrían entonces los primeros años de la década del 2000, pero los despidos masivos y las protestas de obreros van a ser moneda común en la segunda parte de la década, con la crisis económica en plena efervescencia. En este sentido, esta especie de carácter profético del documental lo convierte en algo útil y socialmente valioso.

Por otro lado, la estructuración de contenidos y el tratamiento audiovisual alcanzan un nivel muy estimable. Los seis meses largos de protesta laboral son condensados y presentados al espectador de forma coherente y atractiva.

El efecto Iguazú recibió el premio Goya a la mejor película documental en 2003



Título del documental, tal como aparece en sus créditos de inicio.

10.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *El efecto Iguazú*

EL EFECTO IGUAZÚ

* Dirigida por: Pere Joan Ventura , 2002

* Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

* Nacionalidad: ESPAÑOLA

* Países participantes:

ESPAÑA

* Género : Documental

* Fecha de estreno : 14 de noviembre de 2002

* Premios :Semana Internacional de Cine de Valladolid -- 2º Premio -- Sección Tiempo de Historia.

Goya 2003 -- Mejor película documental.

V Festival de Cine De Vitoria -- Premio Primer Paso al mejor nuevo realizador.

VIII Premio José María Forqué de EGEDA -- Premio Especial al Mejor Largometraje Documental o Animación (ex aequo con "Balseros").

Sinopsis

“El Efecto Iguazú” está protagonizado por un colectivo de 1.800 trabajadores pertenecientes a una moderna empresa de telecomunicaciones, SINTEL, que a los 50 años fueron expulsados en masa del mercado laboral. La venta fraudulenta de la empresa, la falta de interlocutores, y la nula respuesta del gobierno, les lanzó a una acción sin precedentes ante el Paseo de la Castellana. De la noche a la mañana, cambiaron la vida en su casa, con sus familias y sus hijos, por la convivencia más extrema, en tiendas de campaña y chabolas que se construyeron en el centro financiero de Madrid. Con su resistencia a aceptar el destino del paro, en una empresa que daba beneficios, los de SINTEL, acabaron convirtiéndose en un referente de la anti-globalización. Se negaron a aceptar la especulación salvaje y las leyes de la especulación financiera, que siempre antepone los beneficios a las personas.

“The Iguazu Effect” is all about a group of 1,800 workers who worked in a modern telecommunication company SINTEL but were thrown out of the labour market “en masse” at fifty. The fraudulent sale of the company, the lack of representation and the total lack of response from the government made them take unprecedented action in the Paseo de la Castellana, a central street in Madrid. When they began to live together under extreme conditions, in tents and make-shift dwellings in the financial centre of Madrid everything in their lives changed overnight; their lives at home, their lives with their families and children. With their resistance to accepting their fate on the dole from a company which was earning profits, these men from SINTEL became a reference point for the anti-globalization movement. They refused to accept wild speculation and the laws of financial speculation which always puts profit before people

“L’Effet Iguazu” raconte l’histoire d’un groupe de 1.800 travailleurs, employés d’une moderne entreprise de télécommunications, SINTEL, qui à l’âge de 50 ans sont expulsés en masse du marché du travail. La vente frauduleuse de la société, le manque d’interlocuteurs et la non intervention du gouvernement les pousse à une action sans précédents sur le Paseo de la Castellana, la principale artère de Madrid. Du jour au lendemain, ils remplacent la vie chez eux, avec leurs familles et leurs enfants, par la coexistence totale, dans des tentes et des baraques construites par eux-mêmes en plein centre financier de Madrid. Refusant d’accepter le destin qui leur est réservé, c’est-à-dire le chômage, alors que la société qui les employait produisait des bénéfices, les travailleurs de SINTEL sont devenus une référence de la lutte contre la globalisation. Ils ont refusé d’accepter la spéculation sauvage et les lois de la spéculation financière qui font toujours passer les bénéfices avant les personnes.

Producción e Intérpretes

* Productora:

CRE-ACCIÓN FILMS, S.L. (www.creaccionfilms.es)

* Intérpretes: Film Documental , Con la colaboración de todos los trabajadores de Sintel en el "Campamento de la Esperanza" y en especial: , Adolfo Jiménez , Valeriano Aragonés , Rafael Emper (El Califa) , Francisco Manzano , José Ballesteros , Florentino González , Manolo Lozano (El Turuta) , Juan Andrés Ortiz

Datos de Distribución

*** Totales**

Espectadores: 37.975

Recaudación: 160.459,65

*** Por distribuidora**

Empresa distribuidora: CRE-ACCION FILMS, SL

Fecha de autorización: 14 de noviembre de 2002

Espectadores: 37.975

Recaudación: 160.459,65 €

Datos de Distribución de Video - DVD

*** Por distribuidora**

Distribuidora: DIVISA RED S.A.

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 14 de abril de 2003

Caducidad de los derechos: 31 de marzo de 2008

Ficha técnica

* Productores: Rodolfo Montero de Palacio , Nano Montero Palacio

* Director de producción : Nano Montero Palacio

* Guión : Georgina Cisquella

* Director de Fotografía : Alberto Molina

* Cámara : Alberto Molina

* Música : Ángel Muñoz (Reverendo)

* Montaje : Anastasi Rinos

* Sonido directo : Sergio Madridano

* Montaje de sonido : Cristina Otero , José Manuel Morell

* Mezclas : J. Antonio Bermúdez

* Efectos digitales : S.A Telson

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

*** Formato:**

35 mm.

Color Kodak.

Panorámico 1:1,85.

* Duración original : 90 minutos

* Metraje : 2.064 metros

* Laboratorios : TELSON, S.A.

* Estudios de montaje : FINAL CUT APPLE

* Estudios de sonido : JINGLE EXPRESS ; CINEARTE

* Lugares de rodaje : Madrid, Génova (Italia)

Página WEB

* www.creaccionfilms.com

El efecto Iguazú es, por encima de otras consideraciones, una crónica de los 187 días de reivindicaciones laborales que desarrollaron los trabajadores de Sintel. Una producción que encuentra un “plató” excepcional en el campamento que los propios trabajadores montaron, a modo de protesta y de llamada de atención mediática, en el paseo de la Castellana de Madrid. Los autores del documental son el realizador de televisión Pere Joan Ventura y la periodista Georgina Cisque.

Sobre este set de rodaje improvisado por las circunstancias, el documental se articula sobre testimonios de los principales líderes de las reivindicaciones. Junto a este hilo argumentativo, ***El efecto Iguazú*** saca a la luz la convivencia diaria en el campamento, haciendo emerger de ella muchos detalles desconocidos del proceso reivindicativo del caso Sintel. Además, el documental deja constancia del seguimiento de los hechos que los medios de comunicación llevaron a cabo. Junto a todo ello, se documentan algunos hechos puntuales relacionados con las reivindicaciones, como son el boicot a la asamblea de accionistas de Telefónica, la manifestación ante el Ministerio de Trabajo, o la asistencia de algunos trabajadores de Sintel a una manifestación anti-globalización en Génova (donde se celebraba en esos momentos una reunión del G-8).

Para un mejor trabajo de campo, los documentalistas instalaron su propia tienda de campaña en el campamento, en el que pasaron, tras acuerdo previo con los responsables, “todo el tiempo que nos dejaba libre nuestro trabajo normal” (directores en Nova Escola Galega, 2002).

La idea del documental surge de un reportaje previo sobre el campamento que Pere Joan Ventura elaboraba en aquellas fechas para Televisión Española¹⁶¹. Según su propio director, los gastos de producción se elevaron a “unos 200.000 euros” (Ventura en Nova Escola Galega, 2002)

10.2.3. Creatividad en *El efecto Iguazú*

10.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *El efecto Iguazú*

La faceta más reseñable del documental es, como se ha comentado, la de hacer emerger una realidad en sus rasgos más profundos. La crónica de los 187 días de campamento ofrece relevantes detalles internos sobre la situación y circunstancias de los trabajadores que han quedado en paro, dejando espacio suficiente para otros aspectos informativos relevantes, que podemos ubicar en tres grandes líneas de contenidos:

- Aportaciones testimoniales: los trabajadores de Sintel (con Adolfo Giménez al frente, que era entonces presidente de la Asociación para la Colaboración con los trabajadores de Sintel), sus familiares, visitantes célebres del campamento (como Saramago), etc. ofrecen una serie de reflexiones sobre aspectos diversos del contexto laboral (desgaste de la lucha sindical, efectos en el empleo de la

globalización, consecuencias de la privatización de empresas). De ellas cabe extraer una serie de principios de los que dieron origen histórico al movimiento obrero y que actualmente se encuentran en tela de juicio.



De arriba abajo y de izda. a dcha., dos trabajadores de Sintel, familiares y José Saramago

- Seguimiento de medios de información: el documental está plagado de referencias a los seguimientos que los medios de información diaria ofrecen del caso Sintel. Audios de programas de radio, cámaras de televisión, imágenes de reporteros, etc. son recursos recurrentes en el documental.
- Crónica de eventos reivindicativos: como se ha comentado, el seguimiento de la actividad diaria de los acampados conlleva la cobertura de muchos de los actos reivindicativos de su agenda, como son la asistencia a asambleas, manifestaciones, etc. De este seguimiento surgen a la luz pormenores que ayudan a configurar un conocimiento más amplio de dichos eventos.

Todos estos contenidos se desarrollan a través de los siguientes recursos:

a) **Estructura circular:** *El efecto Iguazú* adelanta en su inicio el desenlace del documental: el desmontaje del campamento. Un travelling horizontal tomado desde uno de los laterales del paseo de la Castellana muestra el levantamiento de tiendas, barracones de madera y demás infraestructuras, y le anticipa al espectador que las protestas y las negociaciones tocan a su fin en algún momento, aunque lógicamente no se sabe aún en qué condiciones. Un grafismo previo (en modalidad de roll) introduce el tema y anticipa, entre otros datos de contexto, las fechas clave:

TEXTO EN GRAFISMO: Madrid vivió, en el año 2001, una protesta sindical sin precedentes (...) el campamento, símbolo de la lucha contra la globalización salvaje, se levantó el 29 de enero y fue destruido el 4 de agosto.

Sobre el travelling reseñado comienza a sonar una música no diegética (de Manu Chao) que se funde a su vez con diversos cortes radiofónicos de diversos programas informativos que hablan a su vez del desmantelamiento del campamento. A continuación, sobre el minuto 2 del documental, se escucha en off un pequeño relato introductorio (que luego resultará ser un texto escrito en ordenador por uno de los trabajadores de Sintel):

OFF: Si nos hubieran dicho hace unos años que íbamos a ocupar el paseo de la Castellana durante seis meses para defender nuestro puesto de trabajo, no nos lo habiéramos creído. Pero nos obligaron a ello, porque ahora, en estos tiempos de globalización salvaje, alguien desconocido decide apretar un botón y eliminar de golpe tu empleo, tu historia, y tu futuro. Nosotros, los 1800 trabajadores de Sintel, hicimos todo lo posible por romper el silencio y no ser arrastrados por el efecto Iguazú.

En este punto, tras el off, comienzan ahora los créditos.



Dos imágenes del inicio y final del documental, ambas con el desmontaje del campamento

Este pequeño prólogo introductorio, compuesto del grafismo, los cortes de radio y el texto en off, cumple con una doble función: por un lado, a de anticipar información relevante (son textos en los tres casos elaborados a posteriori de los hechos que van a ser narrados). Pero, también cumple una función expresiva, ya que la información adelantada no es tanta como para que el espectador sepa todo de antemano. Se genera así una pequeña intriga que espera ser resuelta en los minutos posteriores.

Concretamente, la urdimbre estructural de ***El efecto Iguazú*** toca techo en lo que sin duda constituye un clímax dramático, en el minuto 76, cuando el responsable de las negociaciones anuncia en asamblea el acuerdo obtenido. Tras una larga lucha de la que el espectador ha venido siendo testigo, se revela en presente un acuerdo con condiciones favorables, que hace estallar de júbilo a los asistentes presentes en la asamblea. Tras este clímax, como en el más paradigmático de los cuentos clásicos, el documental presenta un fin de fiesta, un pequeño baile al son de una de las canciones oídas durante el metraje.

b) **Establecimiento de McGuffin:** En el texto reseñado más arriba, se cita una expresión clave: “el efecto Iguazú”. Dicha de inicio, y sin más explicación, queda como una expresión enigmática que el espectador ahora mismo no entiende, pero cuyo sentido intentará probablemente desentrañar a lo largo del film. El propio documental usa como título esa expresión, así que su importancia queda puesta de manifiesto. La explicación queda tendida en el minuto 60, en la que en un total aclaratorio un protagonista del documental nos aclara la expresión como una metáfora (el capitalismo es como el río Iguazú, unas aguas tranquilas donde el peligro –catarata- sólo se advierte cuando ya está encima del navegante y no se puede escapar).



Dos imágenes de las cataratas del río Iguazú incluidas en el documental. Corresponden a una grabación doméstica efectuada por alguno de los acampados en visita turística a la zona

Este pequeño juego retórico nos recuerda inevitablemente a los establecidos por el cine de ficción, cuyo ejemplo más paradigmático sea probablemente Ciudadano Kane (Orson Welles, 1941), donde la expresión enigmática “Rosebud” se presenta al inicio y sólo será explicada y entendida en los minutos finales del film. Es un ejemplo de eso que Hitchcock describió como McGuffin, y que sirve entre otras cosas para activar y catalizar todas las tramas y contenidos de un film.

La importancia de la expresión “El efecto Iguazú” no termina en su presencia en el título y en el total reseñado. Tras el clímax y el fin de fiesta, el documental concluye con la repetición en off del audio del total explicativo del término, en lo que constituye una especie de flashback sonoro extraordinariamente retórico.

c) **Narración explícita:** Aunque se usa en muy contadas ocasiones (minuto 2, 27, 44, 69 y 75), el documental cuenta con una voz en off que, a modo de narrador explícito, relata los hechos casi siempre expresándose en pasado, esto es, cuando los acontecimientos ya se han consumado. Curiosamente, estas pequeñas incursiones están expresadas por voces diferentes, como si correspondieran a fragmentos de diarios escritos por algunos de los acampados en el “campamento de la esperanza”. Estos pequeños textos se usan de muy diversa manera: contextualizan (“llevamos 178 días en el paseo de la Castellana...”), plantean interrogantes (“...teníamos que tomar una decisión, pero nos hacíamos una pregunta: ¿nos devolverán nuestra dignidad y nuestro puesto de trabajo?”), o insinúan emociones (“...intentamos reconstruir como podemos nuestra vida familiar, ninguno de nuestros hijos entiende por qué el Gobierno nos tiene aquí tirados...”), pero nunca adelanta datos, en ningún caso se muestra

como narración omnisciente que hable desde la sabiduría que podría otorgarle los hechos consumados. De este modo, la voz en off sirve para establecer contexto, construir sentimiento colectivo y para generar emociones, pero sin traicionar la intriga, el pequeño interrogante generado por la resolución del conflicto.



Alguno de los momentos en los que se escucha la voz en off se cubre con imágenes del supuesto autor escribiendo sus reflexiones en el ordenador

d) **Establecimiento de protagonista colectivo:** En *El efecto Iguazú* se produce un interesante ejercicio de creación de protagonista colectivo. Tratándose de un documental sobre el movimiento sindical, parece tener mucho sentido que el protagonismo sea compartido por muchos protagonistas, y que en ningún caso caiga sobre unos pocos personajes.

Aunque resulta inevitable que al finalizar el documental algunos sean más conocidos por otros por su condición de portavoces (como ocurre con Adolfo Giménez), se detecta un esfuerzo evidente por borrar todo protagonismo individual. Algunos recursos apuntan en este sentido, tales como la ausencia de grafismos identificativos en los totales, o el reparto de tiempos en el montaje entre múltiples participantes (al final del documental, ya sobre créditos, sí se cita con nombres y apellidos a las personas entrevistadas).

Al más puro estilo del cine de Eisenstein (*La huelga*, *El acorazado Potemkin*, etc.), el protagonismo recae sobre la clase obrera como colectivo, y no sobre individualidades concretas.



La variedad de testimonios aportados y la multitud de puntos de atención representados en el documental consiguen repartir el protagonismo entre todo el colectivo de trabajadores y familiares

e) **Focalización:** Como se ha venido reiterando, la identificación del espectador con los protagonistas resulta clave a la hora de que éste se conforme una idea sobre la bondad de los objetivos y causas que les animan. En este sentido, resulta obvio que en ***El efecto Iguazú*** se trata de que el espectador comprenda mejor al colectivo de trabajadores de Sintel mientras

asiste con ellos al desarrollo de los hechos. En ningún caso se ofrece información (ni en totales ni por otros medios) desde la empresa implicada en el conflicto (Telefónica), ni desde representantes del Gobierno de España (que también seguía de cerca las negociaciones).

En esta ocasión, como ocurrió en **200 km.** (la segunda parte de *El efecto Iguazú*), la focalización implica que el espectador asista a ciertos hechos desde una perspectiva diferente a la que está acostumbrado. Valgan como ejemplos la marcha del Día del orgullo gay en Madrid o las manifestaciones antiglobalización en Génova, que son mostradas en el documental como dos actos de agenda de los trabajadores. De esta forma, ambas manifestaciones son cubiertas parcialmente, desde el punto de vista (visual y conceptual) interno de los protagonistas. No se dan datos sobre asistencia, ni se contextualizan recorridos ni motivos de las marchas, sino que simplemente se conectan con la particularidad de los trabajadores de Sintel (en el caso del Día del Orgullo Gay, por ejemplo, uno de ellos explica a cámara: “Nosotros allí donde se pelee por los derechos humanos tenemos que estar también”).

Creemos que esto tiene además un interesante efecto de retroalimentación y credibilidad en el espectador, pues es muy probable que conozca dichos eventos de antemano, y ubicar ahí a sus protagonistas hará crecer su idea de contexto y de las causas que defienden.



Trabajadores de Sintel en el Día del Orgullo Gay (izda.) y en la marcha antiglobalización en Génova (dcha.)

f) **Reflejo de la cobertura mediática:** algo similar a lo citado en el punto anterior ocurre con los episodios en los que el documental narra las coberturas que los medios de comunicación hicieron de los diversos hechos acaecidos en el campamento. Por ejemplo, la visita de personajes conocidos (Saramago) o la propia realización in situ de programas de radio (“Hora 25”, de Cadena Ser). En ambos casos resulta probable que el espectador presencie sobre el terreno, al ver el documental, hechos a los que quizá en su día asistió con la mediación de alguna televisión, cabecera de prensa o emisora de radio.

En cualquier caso, que el documental insista tanto en la cobertura mediática desplegada sobre “el campamento de la Esperanza” confiere un claro refuerzo de la credibilidad y de la importancia de los hechos narrados.

El seguimiento de la cobertura mediática, desarrollada casi siempre mediante la inclusión de cortes de radio, es, por otra parte, usado como recurso de intensificación de la coherencia

interna del texto y/o de su emotividad. Cabe hablar de tres grandes líneas de actuación con los cortes de radio:

- Inclusión en paralelo o a la finalización de hechos a los que el espectador acaba de asistir desde dentro, mediante el seguimiento a los trabajadores protagonistas. Dichos cortes, naturalmente, vienen a ratificar lo que el espectador acaba de ver, sirviéndole por tanto de afianzamiento del texto y de recordatorio y recapitulación de lo acontecido. En el minuto 11 se incluye, por ejemplo, el fragmento de la tertulia de “Hora 25” en la que se aportan, junto a algunos datos nuevos, muchas informaciones sobre el campamento que el espectador del documental ya conoce, porque las ha visto *transcurrir* durante los diez primeros minutos de documental.
- En otras ocasiones se emplean juegos retóricos más sutiles. En el minuto 16, por ejemplo, cuando los cocineros del campamento acuden a Mercamadrid para hacer la compra del día, uno de los tenderos les pregunta: “Y ayer la radio, ¿qué?””. Lógicamente se refiere al programa de “Hora 25” que el espectador acaba de presenciar en el documental. Al escuchar ahora la pregunta de boca de alguien tan alejado del campamento, confirma algo tan lógico como que el programa de radio fue efectivamente emitido para una audiencia más amplia. El pequeño guiño sirve para ir tejiendo lo narrado de forma consistente, ya que se asiste de forma redundante a los mismos contenidos, aunque expresados, como acabamos de comprobar, de forma diversa.



Diferentes momentos que dejan constancia del seguimiento de medios informativos del caso Sintel

- Por último, la presencia mediática en ***El efecto Iguazú*** es aprovechada para realizar alguna mirada crítica de la misma. En el minuto 24, por ejemplo, aparece un trabajador del campamento rompiendo periódicos, mientras expresa a cámara su decepción: “a veces también apetece romper algún diario que enfoca nuestras noticias del conflicto con mala leche”.

10.2.2.3 Análisis específico de la creatividad formal en *El efecto Iguazú*

El efecto Iguazú es un documental estéticamente sobrio. No hay preciosismo en su fotografía, que viene a ser la habitual de un reportaje grabado con la celeridad propia del trabajo de campo, aunque sí puede hablarse de un montaje bien resuelto y de una organización de contenidos, como hemos visto hasta ahora, coherente y funcional.

Su dinámica se basa en la inclusión de testimonios a cámara (que son cubiertos parcialmente con recursos de vídeo), y en la inclusión de planos, a modo de recursos de imagen, que muestran el transcurrir de los acontecimientos protagonizados por los trabajadores del “campamento de la Esperanza”.

Sobre esta dinámica convencional, habitual de reportaje clásico, podemos destacar algunos rasgos más sobresalientes:

Inclusión de clips musicales: Con claro sentido rítmico, de vez en cuando el documental frena en el montaje su cadencia habitual de exposición de hechos para incluir pequeños respiros musicales, que sirvan por un lado para aligerar la densidad de contenidos y por otra para darle tiempo al espectador de ir recapitulando la información asimilada hasta el momento. Todo ello sin renunciar a cierto carácter emotivo, el que aportan ciertas imágenes por su contenido y por las connotaciones que le aporta la música.

Citemos un par de ejemplos:

En el minuto 26, y tras un total en el que alguien expresa que el momento más duro del campamento es el anochecer, se inserta una música no diegética, que se cubre con imágenes alusivas al momento citado: trabajadores llamando a sus familiares, resguardándose de la lluvia, sentándose mecánicamente a cenar, encendiendo fuego, jugando a las cartas... El clip se completa con otros planos detalle algo más poéticos, pero que no pierden su función informativa, en el sentido en que aportan pinceladas que ayudan a conocer mejor las circunstancias de la acampada: lluvia cayendo sobre tejados improvisados, ropa tendida, goteras...



Algunos de los planos del clip reseñado

En el minuto 30, otra música no diegética alberga un montaje de planos grabados con cámara doméstica (tienen textura clásica de los formatos de super 8 o 16 mm). En estas imágenes puede verse a varios trabajadores de Sintel instalando líneas de teléfono. Por un lado, el clip aporta cierta información, ya que le muestra al espectador alguna de las actividades a las que se dedican (se dedicaban) los protagonistas del documental. Pero el clip tiene más peso por el lado expresivo. La fuerza emotiva del tema musical (nada menos que el “House of the rising house” de The animals), unida al carácter histórico de las imágenes (su textura denota que son grabadas hace tiempo), se refuerzan con el contenido de las imágenes, donde la media decena de operarios de Sintel trabajan mientras realizan felizmente ademanes cómicos a la cámara. Son, sin duda, imágenes que representan tiempos mejores, cuando Sintel era una empresa solvente, fuerte y con trabajo fértil, justo las circunstancias contrarias a las que dieron pie a la protesta actual (y, por extensión, al documental).



Dos fotogramas del clip reseñado

Utilización de recursos de imagen: Uno de los métodos en los que se muestra la pericia del montaje en *El efecto Iguazú* es en el uso de recursos de imagen. Aparentemente inocentes, y pudiendo ser entendidos en primera instancia como meros dinamizadores visuales, contienen en muchas ocasiones significados entre líneas que denotan intencionalidad informativa y/o expresiva por parte de los autores. Citamos a continuación algunos ejemplos:

En el minuto 43, un pequeño montaje de 15 segundos muestra varios planos de viandantes o conductores ocasionales mirando extrañados lo que son sin duda actividades chocantes para ser realizadas en el paseo de la Castellana (trabajadores duchándose, afeitándose...).



Recursos de imagen del montaje citado

En el minuto 35, en un fragmento en el que los trabajadores buscan útiles en contenedores de basura, se aprecia la dificultad por hacerse con materiales válidos para el campamento. Mientras, en la banda de audio, se escuchan, lejanas, sirenas de policía (¿audio ambiente real grabado en directo o incluido falseado en postproducción?), que vienen a aportar su dosis de peligro al episodio.

En el minuto 10, se incluye un total improvisado por un conductor de autobús, que se queja de lo lamentable que es “que los obreros tengamos que estar en estas condiciones”. Es improvisado porque no está preparado, ni compuesto visualmente, ni con micrófono preparado, y el chófer lo realiza sin dejar de conducir. Al bajar del autobús, los trabajadores de Sintel le agradecen el apoyo y le invitan a sumarse a las protestas (“Bueno, conductor, gracias, ¿eh?”, “¡A la lucha esta tarde!”). Son en total cinco o seis planos, de presencia aparentemente anecdótica, pero con un claro sentido de fondo que apela a la solidaridad obrera.



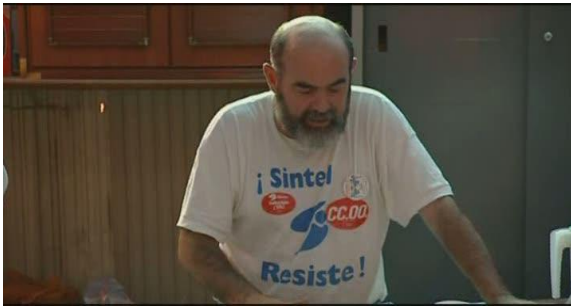
Imágenes del fragmento casual protagonizado por el conductor del autobús

Aunque son planos que pudieran pasar como un simple relleno, aportan información (en estos casos el efecto exótico que despierta el campamento entre los ciudadanos de Madrid, lo complicado de encontrar recursos y materiales o las muestras de solidaridad obrera) no siempre ofrecida mediante otros sistemas, y van configurando una densidad de contenidos que, tomados en el conjunto del documental, termina resultando muy estimable.

Montajes paralelos: A veces la narración articula sucesos contándolos en paralelo, para extraer de dichos montajes algún tipo de sentido.

En el minuto 56, se alternan dos acciones. Mientras un grupo de trabajadores está en carretera, camino a Génova, en Madrid transcurre la rueda de prensa en la que Adolfo Giménez plantea sus exigencias de negociación “con Gobierno, Telefónica y sindicatos en una misma mesa y con total transparencia”. Montarlo en paralelo implica reforzar la idea de que son dos acontecimientos que ocurren a la vez. De hecho, uno de los ocupantes del monovolumen que va a Génova, alude a ello: “ahora se estará leyendo (el comunicado) en rueda de prensa”

En el minuto 69, mientras Adolfo Giménez explica a los compañeros cocineros (del campamento) los términos en que se establece la negociación, se incluyen planos del campamento en los que sus habitantes aparecen cansados, aburridos, casi exhaustos. Estas imágenes, unidas a la música no diegética, reflejan en lo formal un panorama de agotamiento que probablemente el director detectó sobre el terreno en ese momento puntual del proceso (el espectador acaba de ser informado de que se llevan en este momento 178 días de campamento)



El montaje paralelo alterna el acto interno de los trabajadores de Sintel con otras actividades del campamento, que son mostradas en su aspecto más tedioso o melancólico

Efectos de postproducción: aunque son usados en contadísimas ocasiones, hay algunos efectos que merece la pena rescatar, por salirse de la dinámica formal que el documental ofrece.

En el minuto 23 se inserta un efecto de audio sobre un zoom muy rápido que pasa de gran plano general a plano general corto de una manifestación. No parece aportar nada especialmente relevante más allá de aportarle espectacularidad al movimiento de cámara

Muy puntualmente se incluye algún ralentizado de imagen, como el de un plano de trabajadores andando distraídamente, que se incluye en el minuto 26, al finalizar el clip (comentado más arriba) de las estampas nocturnas, que viene a puntualizar de final una serie de imágenes más o menos poéticas, antes de fundir a negro.

En el minuto 67, en unas imágenes de la manifestación de Génova grabadas “a mano” con cámara doméstica, se incluye un efecto de postproducción que recrea una pixelización de la imagen, en una avería simulada que concluye con fundido brusco a

negro. Este falseamiento no parece tener otra función que la de espectacularizar un momento de por sí agitado (la cámara estaba grabando en ese momento algunas cargas de la policía a los manifestantes)



Fotogramas del momento citado. Puede apreciarse en algunas de las imágenes el efecto visual de pixelización de la imagen. Igualmente, en la última imagen puede apreciarse cómo dos bandas negras inician la cortinilla de cierre a negro.

En el minuto 40, con motivo de una grabación de vídeo doméstico entre trabajadores del campamento, se incluye una máscara de imagen (típica de grabación, con iconos típicos de “REC” sobre la esquina superior derecha) sobre los planos grabados con la cámara doméstica. Se refuerza así el efecto de que dichos planos corresponden a la grabación de la cámara del trabajador y no a la del documentalista.



Varios fotogramas del efecto reseñado, con la máscara incluida de grabación

10.2.3.3. Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *El efecto Iguazú*

En una entrevista de 2002, año de estreno del documental, el director Pere Joan Ventura hablaba del interés que le suscitaba la creación de conciencia social: “La gente tiene interés por cosas que se aproximan a la vida real. Entre tanta telebasura, unos gramos de realidad vienen bien” (Ventura en Nova Escola Galega, 2002). Es una expresión que refleja el propósito con el que este film sale a la luz, que es el de utilizar el documental como modo de aproximación a la realidad con fines sociales, en este caso la de hacer tomar conciencia de la realidad laboral de unos trabajadores de Sintel, y por extensión, de algunas consecuencias del “capitalismo salvaje”, tal como recoge la introducción en créditos de inicio.

La expresión usada como título del documental (“el efecto Iguazú”) resulta un elemento clave para entender el sentido profundo del mismo. Como se ha argumentado durante el análisis, la reiteración estratégica en su uso le confiere un valor que a nuestro entender conecta con lo que Pere Joan Ventura quiere expresar, y que denota el significado sintomático del documental. Al obligar al espectador a atar cabos sobre esta especie de McGuffin, se le deja un espacio abierto a la reflexión, pero sobre una premisa de fondo marcada de antemano: el capitalismo arrastrará a los trabajadores a precipicios devastadores. Al elegir la expresión, que no olvidemos surge de uno de los totales incluidos en el montaje, como leitmotiv del documental, el equipo de dirección parece alinearse con las tesis de fondo que los protagonistas del documental proponen, o, cuanto menos, la expresa en toda su argumentación, sin contrarréplica alguna (en la misma línea puede entenderse el empleo de músicas no diegéticas de reconocidos activistas antiglobalización como Manu Chao). Desde un punto de vista periodístico, parece obvio afirmar que el trabajo hubiera sido más redondo, de cara a ofrecer un panorama más completo del conflicto, si hubiera recogido los argumentos de los empresarios. En cualquier caso, parece que Ventura quiso centrarse en un aspecto concreto del conflicto, que es el de la movilización obrera.

Existen otros indicadores que apuntan en la misma línea. En un recurso de imagen incluido en el minuto 8, se ve a uno de los trabajadores acampados de Sintel repartiendo octavillas. El primer viandante que pasa, un ciudadano con aspecto de ejecutivo estresado, rechaza explícitamente la octavilla, negando con la cabeza mientras pasa de largo de forma apresurada. Justo a continuación, en el mismo plano, pasa un matrimonio, con edades que rondan los sesenta años, de aspecto más humilde (clase media o quizá media-baja), que sí aceptan el papel que se les ofrece. El contraste, en los apenas diez segundos de plano, es evidente. Pero viene a plantearnos otra cuestión clave en el montaje de los documentales, que es la dinámica de material incluido y no incluido que se produce en la fase de selección y descartes. Cabe preguntarse cuántas situaciones existen de material bruto de este momento, y por qué decide incluirse precisamente estos diez segundos, que son los que lógicamente alimentan la tesis que plantean los protagonistas del documental (insolidaridad del mercado privado/solidaridad de las clases obreras). Naturalmente, la realidad que ofrece el plano no ha sido manipulada en el momento de grabar, pero sí que su selección en montaje puede implicar un posicionamiento directo por parte del autor.



Los dos momentos principales del plano reseñado. En el primer instante, un hombre con aspecto de ejecutivo pasa de largo. En el segundo instante, el matrimonio recoge la octavilla

Por otro lado, el humor que surge de algunos fragmentos, el apoyo mutuo que se muestra en algunos pasajes y la emotividad de otros tantos momentos son elementos que suman esfuerzos para conseguir una adhesión del espectador a la causa. Más allá de que éste obtenga información relevante e inédita (al menos poco transitada por los medios de información convencionales), se intenta que se solidarice con los objetivos y sueños que el “campamento de la esperanza” alberga. En cualquier caso, se intenta que el documental despierte una reflexión sobre el movimiento obrero y sobre cierto adormecimiento de sus políticas activas. Un propósito que, por otra parte, es reconocido por el director del documental¹⁶².

Junto al valor de colocar el foco de atención sobre una realidad sumergida, el documental ejemplifica bien otro de las grandes posibilidades del audiovisual, como es la de humanizar los conflictos, encarnarlos en personas concretas con las que sea más fácil identificarse (más fácil que con las cifras globales que ofrecen cualquier estadística, del tipo: “1.800 trabajadores han perdido su empleo”). En este sentido, se vuelven carta de naturaleza las palabras que uno de los personajes del documental, Adolfo Giménez, dice en un mitin grabado e incluido al inicio del documental (minuto 10):

ADOLFO GIMÉNEZ: (Nos han puesto) el sello de la exclusión social, el sello de que somos parados, y por tanto, seres humanos de segunda categoría, somos ciudadanos de tercera... Van a verlos, a nosotros, a las víctimas de ese capitalismo, a sus víctimas... Tenemos rostro, tenemos caras, tenemos ojos, tenemos manos, tenemos mujer, tenemos hijos, somos los braceros de este sistema esclavista. No nos pueden ver, desde esos edificios: BBVA, Banco Santander... y Ministerios, sois cómplices, vais a ver a vuestras víctimas, queráis o no queráis...

Este fragmento, que incluye en lo visual recursos muy elocuentes de trabajadores en primeros planos, ubicado al inicio de forma estratégica (minuto 10), ofrece un sentido explícito que

parece hacerse extensible a lo que el propio documental pretende, que es alinearse en la lucha por la visibilidad de un conflicto que ha permanecido parcialmente oculto a la opinión pública.



Varios momentos del fragmento reseñado. Por un lado, el discurso de Adolfo Giménez, que es cubierto con numerosos primeros planos de los asistentes al acto

Notas al capítulo 10

¹⁵³ *Made in LA* es un documental dirigido por una realizadora española (Almudena Carracedo), aunque es de producción estadounidense. Aún así se ha decidido reseñar en esta investigación, por su especial interés, permitiéndonos la excepción de incluir una producción no española desde el punto de vista administrativo (no figura, de hecho, en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de educación, cultura y deporte). En cualquier caso, el documental ha tenido una interesante distribución y exhibición en salas alternativas y en festivales por toda España.

¹⁵⁴ Se recomienda la lectura, sobre este particular, del capítulo de Santos Zunzunegui en torno a la obra de Jordá: (Zunzunegui 2007: 173-206)

¹⁵⁵ Santos Zunzunegui se refiere a este hecho como una declaración de principios, sobre las limitaciones del medio cinematográfico para captar la realidad, propia (y típica) de Jordá:

Las candentes imágenes televisivas no sólo ilustran la idea de que el cine no parece el mejor de los medios para captar una actualidad a la que siempre parece llegar con retraso, sino que funcionan como un auténtico disparador conceptual en la medida en que su dimensión de cuerpo extraño al film casa muy bien (...) con lo heterogéneo, con lo inasimilable de la experiencia que transmiten (Zunzunegui, 2007: 184)

¹⁵⁶ Estas y otras declaraciones del mismo evento reseñadas en este capítulo fueron obtenidas personalmente de la sesión de visionado del documental y coloquio posterior celebrada en la sede de Caja España Fuente Dorada el 27/10/07 (Valladolid, España).

¹⁵⁷ Declaración extraída de entrevista realizada personalmente por correo electrónico a Almudena Carracedo el 7 de abril de 2011

¹⁵⁸ Declaración extraída de entrevista a Almudena Carracedo, op. cit.

¹⁵⁹ <http://www.madeinla.com/>

¹⁶⁰ Declaración extraída de entrevista a Almudena Carracedo, op. cit.

¹⁶¹ En palabras del realizador: “Yo también pasaba a diario por la Castellana, con prisa, y veía el campamento. Un día hice un reportaje para TVE. Cuando entré al campamento y vi la organización que tenían, la dignidad de la gente, me quedé atrapado” (Ventura en Nova Escola Galega, 2002).

¹⁶² Al hablar sobre el documental en la entrevista reseñada, el director indica que la movilización de los trabajadores de Sintel consiguió “cuestionar el sindicalismo menos combativo. Ellos demostraron que todavía está vigente que la unión hace la fuerza”.

CAPÍTULO 11. Análisis de documentales de *Revisión de hechos históricos*

11.1. Introducción al capítulo 11

Títulos destacados:

Extranjeros de sí mismos, Javier López Linares y Javier Rioyo, 2000

La guerrilla de la memoria, Javier Corcuera, 2002

Las cajas españolas, Alberto Porlan, 2004

Madrid 11-M: Todos íbamos en ese tren. VVAA, 2004

La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches, Juan Dolz Balaguer, 2004

Santa Libertade, Margarita Ledo, 2004

La doble vida del faquir, Elisabet Cabeza y Esteve Riambau, 2005

Noticias de una guerra, Eterio Ortega, 2006

Lucio, Aitor Arregi, José María Goneaga, 2007

Bucarest, la memoria perdida, Albert Solé, 2008

Garbo, el espía. El hombre que salvó el mundo, Edmon Roch, 2009

Al final de la escapada, Albert Solé, 2010

Un considerable número de cineastas ha encontrado en el documental un formato idóneo para reflexionar sobre el devenir histórico de la sociedad. Aplicando la mirada sobre acontecimientos pasados de importancia, se rescatan algunos episodios, a veces silenciados y olvidados para la memoria colectiva, y se ofrece una reflexión, más o menos explícita, sobre el presente.

Algunas autoras, como Sira Hernández, se refieren a estos documentales como de *divulgación histórica* (Hernández, 2004: 1). Margarita Ledo, en su caso, ha llamado la atención sobre la utilidad del documental en estos casos.

De nuevo, desde hace mucho tiempo, una obra (***Asaltar los cielos***) está hecha para el espectador que tiene una cierta imagen tanto del personaje doble Trotsky-Mercader como del azar objetivo que los unió a los dos y que el par López Linares/Rioyo pone en relación materializando ese deseo que tan bien expresa Gerard Collas para el documental como la película que va reparando lo que la sociedad desbarató.

El estatuto de lo real como pieza inconclusa que necesita el ensamblaje de la verdad histórica (Ledo, 2001: 303).

La tradición documental en este campo es amplia y tiene como uno de sus motores principales esta vocación revisionista. Uno de sus trabajos emblemáticos, ***Noche y Niebla*** (1955), de Alan Resnais, finaliza, precisamente, con una llamada explícita a no olvidar hechos históricos fundamentales (en este caso, los campos de exterminio nazis), y a utilizar la imagen como reflexión, como elemento de restitución de heridas históricas, como método contra el olvido:

OFF: Hay quienes no lo creen, o solo de vez en cuando. Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros.

Pretendemos llenar de nuevas esperanzas, como si las imágenes retrocediesen al pasado, como si fuésemos curados de una vez por todas, de la peste de los campos de concentración, como si de verdad creyésemos que todo esto ocurrió sólo en una época y en un solo país. Y que pasamos por alto las cosas que nos rodean, y que hacemos oídos sordos al grito que no calla.

Las modalidades formales de los documentales incluidos en esta categoría temática son diversas. Desde el tratamiento biográfico de **Lucio**, que permite indagar en el fenómeno del anarquismo durante la posguerra española a través de un personaje concreto, hasta la reconstrucción cronológica (narrada en off por el actor Juan Echanove) y documentada de acontecimientos que quedaron sin aclarar, como ocurre en **La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches**, que aborda el caso de uno de los últimos ajusticiados en el garrote vil en España. O en **Las cajas españolas**, donde se documenta el heroico traslado de las obras artísticas del Museo del Prado en plena guerra civil. Sin que falten experimentos formales más llamativos, como resulta la mixtura especial que se lleva a cabo en **Noticias de una guerra**, donde se combinan imágenes de archivo histórico con imágenes con actores y puesta en escena que simulan ser de archivo, y donde conviven las voces históricas originales con doblajes efectuados ad hoc.

En cualquier caso, son documentales que aprovechan perfectamente la potencialidad de las imágenes de archivos históricos, combinadas a veces con los grafismos y técnicas de postproducción más avanzados, para seguir explorando en España una vía reabierta por **Asaltar los cielos**, de Javier Rioyo y José Luis López Linares (1996), documental de archivo que reconstruye el asesinato de Leon Trotsky a manos de Ramón Mercader, y que, por otro lado, fue clave en la recuperación de la programación de documentales en salas comerciales a mediados de la década de los noventa (v. más datos sobre el documental en punto 5.3.4.).

Sin duda, uno de los asuntos históricos más explorados es el de la guerra (y posguerra) civil española. Este tema aglutina multitud de títulos, que tratan de ofrecer revisiones del conflicto con la intención de ayudar, naturalmente, a entender mejor nuestro presente: **La guerrilla de la memoria** (sobre los maquis, los últimos guerrilleros de la resistencia anti-franquista), **Extranjeros de sí mismos** (sobre combatientes de signo diverso pero que comparten el hecho de haber luchado como voluntarios en conflictos desarrollados fuera de sus fronteras), **Bucarest, la memoria perdida** (repaso a la vida de Jordi Solé Turá, una de las personalidades más influyentes de la transición española), **Noticias de una guerra** (revisión docudramatizada de la guerra civil española)... Supone la recuperación, por parte de la generación actual de documentalistas, de una modalidad temática que cuenta con ilustres precedentes: **Tierra española** (1937) de Joris Ivens, **Canciones para después de una guerra** (1971), de Basilio Martín Patiño, **Raza, el espíritu de Franco** (1977) de Gonzalo Herralde, **El desencanto** (1976) de Jaime Chávarri, etc.

Como “juego de espejos por el que fluye el paso del tiempo” (Cabeza y Rimbau, E., 2005: 2) se concibe **La doble vida del faquir**, una curiosa experiencia documental que tiene como embrión y leitmotiv un cortometraje amateur (llamado *Imitando al faquir*) rodado en 1937, cuando España se hallaba en plena guerra civil. El corto lo protagonizaron niños y niñas internos en el orfanato de Sant Julià de Vilatorrada, a los que se sumó la hija del marqués de Villota, que por

aquél entonces se hallaba en la zona huyendo de la guerra. Setenta años después, los directores reúnen a varios de aquellos protagonistas para reflexionar sobre todo lo acontecido desde entonces, en una revisión de todas esas vidas que, tras tomar caminos dispersos, vuelven ahora a juntarse, invitados para un nuevo trabajo audiovisual. Una pirueta metadiscursiva que convierte el documental en un interesante juego de muñecas rusas, ya que, a los niños que fueron en el pasado y a los ancianos que son en el presente, se suman también en el metraje algunos jóvenes alumnos (el futuro) del instituto Colegi del Roser de Sant Julià, ubicado en las mismas instalaciones de aquel orfanato. Todo este juego de capas temporales se suma a una reflexión latente sobre el uso del cine como memoria, como espejo, como documentación y como fascinación. La realización fluye inteligentemente entre el archivo y las evocaciones actuales de las escenas (una de ellas protagonizada, en otro guiño cinéfilo más, por el documentalista Joaquín Jordá), y los lugares y rincones en los que se grabó el corto.

Especialmente didáctico resulta ***Las cajas españolas***, un recorrido muy documentado en el que se muestra el traslado, durante la Guerra Civil, de las obras de arte del Museo del Prado (y algún otro archivo artístico) a Valencia, primero, y Barcelona y Ginebra después. Una narración en off, densa en contenidos, desglosa multitud de detalles en un guión en el que se mezclan las imágenes de archivo real con las reconstruidas, sin que se diferencien claramente unas de otras de cara al espectador. Según consta en los materiales promocionales del film, “es un intento de rescatar del olvido a los héroes del traslado”. ¿La excusa para hacerlo en este preciso instante? La placa conmemorativa que se instaló en el Museo del Prado en 2003. Un ejemplo ilustrativo del sentido de “actualidad permanente” con el que venimos caracterizando al documental informativo de largometraje en esta investigación. Se parte de un hecho de actualidad (la instalación de la placa) para profundizar, en este caso con una revisión, en un tema que se considera poco transitado. Sobre esta simple anécdota de partida, obviamente, hay una reflexión más profunda: que hoy podamos disfrutar de las obras de arte en el Prado es gracias a aquellos traslados heroicos, que evitaron que España perdiera gran parte de su patrimonio artístico por los rigores de la guerra civil. No es casual que el documental termine con imágenes del Prado en la actualidad, en la que se ve a visitantes del museo contemplar las obras.

Lo más característico a nivel de realización de ***Las cajas españolas*** lo constituye el uso del archivo, especialmente esa mezcla compacta entre archivo real y reconstruido. Hay curiosos juegos retóricos, como el hecho de crear flashbacks que se recrean como si fueran imágenes de época. Valga como ejemplo el momento de la partida de las cajas con las obras de arte en tren hacia Ginebra (min. 67), que, al no existir físicamente, son aquí reconstruidas en un intento de dar mayor dimensión al documental en cuanto a intriga y sensación de verosimilitud. En otras ocasiones se dan estrategias estilísticas más habituales en el uso de archivo, como pueden ser los ralentizados, los congelados de imagen y el uso de sonidos añadidos (muchas de las imágenes son mudas) que intentan dar mayor espesura e impacto al contenido.

En conjunto, estos recursos retóricos en ***Las cajas españolas*** se suman a una interesante intención de narrar los hechos como si de una película de ficción se tratara. Unos héroes

protagonistas (los soldados y responsables de realizar el traslado), un objetivo que cumplir (salvar las obras de arte), y unos antagonistas que se lo intentarán impedir (personificados aquí en el propio conflicto bélico). Los hechos son presentados en línea temporal cronológica, con lo que se pretende que el espectador asista a los mismos con cierta sensación de intriga, al no saber cómo transcurrirán los acontecimientos (aunque sí se sepa que las obras terminan por salvarse, no se conoce qué avatares sufren, ni por donde se desplazan, ni si hay pérdidas significativas en los traslados, ni qué protagonistas intervienen, etc.). Las numerosas cartelas o localizadores que ubican espacio-temporalmente la acción refuerzan esta sensación de relato “en directo” (12 de febrero de 1939”, “9 de septiembre de 1939. Llegan las obras a la estación de Norte de Madrid”). También contribuye a la sensación ficcional el hecho de no haya declaraciones (totales) de protagonistas. La voz en off se convierte así en una narradora omnisciente, pero muy al estilo de los films ficcionales que usan este recurso, contribuyendo en sus intervenciones a reforzar la intriga. Se recurre así a un estilo transitado por documentales como *Asaltar los cielos*, que es el de contar en presente, con técnicas retóricas de suspense, hechos del pasado.

En una línea similar se estructura *Garbo, el espía. El hombre que salvó el mundo*, la reconstrucción de las argucias de espionaje que llevó a cabo, durante la II Guerra Mundial, el ciudadano español Juan Pujol. El documental, apoyándose en testimonios de novelistas y expertos en el conflicto bélico, sostiene la tesis de que los informes (y contrainformes) de Juan Pujol fueron determinantes para el desarrollo y desenlace de la Guerra. Su historia es tan *de película* que el propio documental juega permanentemente a mezclar el relato de los hechos con fragmentos de cine de ficción sobre el conflicto, en una especie de propuesta de desafío para el espectador, al que se invita a interpretar la compleja y oculta vida del “mejor actor del mundo” (según consta en los materiales de promoción del film¹⁶³). El recurso a la ficción se basa en fragmentos de filmes que recrean, de salto en salto, los episodios fundamentales de la Guerra, y es tan explícito que llegan a insertarse cartelas típicas del cine clásico con leyendas como: “One moment, please, while we change the reels” (“Un momento, por favor, mientras cambiamos la bobina”). A todo ello podemos sumar la extraña composición de los totales de los expertos, que aparecen mirando al espectador, frontales a cámara, o las divisiones de pantalla, en recursos que ponen al límite, conscientemente, la fluidez del relato. En otros casos es la música la que pone un contrapunto llamativo, como uno de los clips finales, con Pujol firmando autógrafos entre veteranos de guerra, que se cubre con una música de estilo muy vanguardista y actual (y no con las típicas marchas militares de época, o acordes más lógicos, según cabría esperar de una película que alude al cine clásico permanentemente). Aún más allá, el cierre del film culmina con una secuencia de archivo fílmico en la que se mantiene un diálogo que sólo puede leerse en subtítulos, pues el audio original se cubre con música. Una vez más, se apuesta por lo llamativo, por lo confuso. Sin pretender convertirse en un falso documental¹⁶⁴, *Garbo, el espía* confía en un espectador participativo, lúcido, curtido en cuanto a bagaje audiovisual, al que invita a plantearse su propia interpretación de la vida de Juan Pujol.

Interesante resulta la revisión histórica que ofrece Albert Solé en *Bucarest, la memoria perdida*. Implicándose en clave autobiográfica, el hijo de Jordi Solé Turá, figura clave de la transición española, ofrece un repaso sobre claves de este periodo: el exilio de la izquierda, las

emisiones de Radio Pirenaica, etc. El recorrido resulta especialmente emotivo, teniendo en cuenta la implicación directa del autor, y, muy especialmente, la delicada situación de salud que tiene el protagonista del documental, Jordi Solé Turá, en el momento de su realización (el alzheimer ha borrado precisamente todos sus recuerdos, que son los que reconstruye la película). El resultado es, tal como expresa el propio director en la voz en off del documental, expresada en primera persona, un “paisaje emocional” de la época en la que le tocó crecer.

Al final de la escapada, del mismo director, es un relato biográfico póstumo de Miguel Núñez, militante comunista, preso político durante la Guerra civil española, diputado del PCE en el Congreso durante los primeros años de la democracia y cooperante en proyectos solidarios en Latinoamérica. Como ya ocurriera en **Bucarest, la memoria perdida**, Albert Solé utiliza como punto de arranque el deteriorado estado de salud del protagonista. En este caso el proyecto surge de un acuerdo mutuo entre el director y el propio Miguel Núñez, que ante la consciente proximidad de su muerte se muestra plenamente de acuerdo en elaborar el documental. La enfermedad se convierte así, en palabras de Solé, en una “puerta de entrada”¹⁶⁵ a la revisión histórica de su biografía. Y, de nuevo (ya lo hizo en **Bucarest...**), vuelve a utilizar la primera persona del singular para articular una voz en off, que, como marcada narración explícita, va relatando los diferentes episodios biográficos de Miguel. El documental se completa con los testimonios del propio Miguel y de sus personas más allegadas (esposa, compañeros políticos, etc.).

Como es lógico, la personalidad de Miguel Núñez y sus trágicas circunstancias (por más que él mismo intente normalizarlas) son las que marcan el tono del documental, que se convierte en una auténtica revisión histórica del final de la Dictadura y de la Transición españolas. Por el metraje desfilan testimonios de personalidades como Marcos Ana, Agustín Ibarrola, Sebastián Piera, o Evo Morales. Pero es, a su vez, un alegato a favor de la muerte digna, pues durante todo el documental se hacen múltiples reflexiones sobre el derecho a decidir la muerte propia (con alusiones directas a idearios y prácticas políticas sobre esta cuestión, como los de Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad de Madrid en el momento de realización del documental).

En lo formal, el trabajo transita por los derroteros ortodoxos de la práctica documental: voz en off (en primera persona en este caso), testimonios, recursos de imagen de acompañamiento y de archivo histórico, usos ocasionales de músicas no diegéticas, etc. Puntualmente, el desarrollo visual del documental se anima con unas cartelas (las que dan título a los distintos bloques en que se parcela la biografía de Miguel) que se inspiran en la estética gráfica de un comic existente sobre el mismo personaje (cuyo proceso de edición se hizo coincidir con el estreno del documental). Algo más llama la atención, siempre hablando desde lo aspectos creativos, la incursión intermitente, desde el inicio, de unos planos, muy diferentes en cuanto a contenido de lo que viene incluyendo el montaje, que muestran la actividad cotidiana de una mujer embarazada en Nicaragua. Estos planos salpican el metraje abriendo un interrogante de sentido que no se cierra hasta que el espectador descubre, ya hacia el final, que la mujer va a dar a luz en un hospital cuya construcción fue auspiciada por Miguel, en uno de sus programas de cooperación humanitaria. Se trata, mediante esta especie de gran montaje paralelo, de construir una lectura de fondo que abarque todo el documental: la vida de Miguel Núñez fue

una vida dedicada a los demás, y su propia muerte coincide con el nacimiento de una criatura que llena de sentido todo su activismo. La recreación formal de lo que podría llamarse aquí “efecto mariposa”: la lucha de Miguel se traduce en cosas tan maravillosas como el alumbramiento de nuevas vidas, y por tanto no fue una lucha en vano.

Se busca por tanto un final feliz, vital, para una historia que irremediablemente conducía a un final trágico, con la muerte del protagonista. Junto a este proceso, además, ha habido tiempo para reflexionar sobre el pasado histórico, siempre mirando al futuro. En palabras de Marcos Ana, uno de los participantes en el documental: “Pasar página, sí. Pero después de haberla leído”. Coincide con una de las aportaciones más útiles que estamos reconociendo en estos trabajos documentales. El propio Albert Solé reconoció que documentar la vida de estos personajes que han protagonizado nuestra historia reciente es un objetivo muy saludable, y lo hace recordando la conocida cita del documentalista cubano Patricio Guzmán: “un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”¹⁶⁶.

Mención especial merece el fresco de memoria reciente, de autoría colectiva¹⁶⁷, ofrecido en **Madrid 11-M: Todos íbamos en ese tren**. El atentado sufrido por la ciudad de Madrid en marzo de 2004 es rememorado bajo la mirada, diversa y plural, de cada uno de los directores, en cortos documentales individuales, de entre 3 y 5 minutos, que se ofrecen en multitud de formatos. Podemos encontrar en Madrid 11-M... dramatizaciones evocadoras (“Que solo suene la vida”, Borja Manso, con un montaje paralelo, muy picado, que alterna a ritmo de sonidos de ambiente muy trabajados la toma del tren en la fatídica fecha, por parte de varios individuos, como un día cualquiera), videoocreaciones poéticas (como “Estación en vela”, de Catherine Ulmer, que yuxtapone durante varios minutos los mensajes escritos por familiares y ciudadanos en las notas de papel dispersas entre los pequeños altares improvisados en la estación de Atocha), y reportajes de estilo más clásico que sirven de soporte a denuncias explícitas (como la que se ofrece en “Españoles por vía de sangre”, de Manuel Martín Cuenca, que llama la atención sobre la cantidad de extranjeros sin regularizar que murieron en el 11-M, y que recibieron el consuelo cruel de ser legalizados tras morir en el atentado).

A nivel de contenidos, este documental coral puede entenderse como un gran grito de dolor e indignación (apenas han pasado unos meses desde que se produjo el atentado) que, más que profundizar en los hechos, ya de sobra conocidos por la ciudadanía, intenta cumplir una función expiatoria, de terapia colectiva ante el dolor. Aunque no faltan, como se ha dicho, algunas piezas que sí indagan en aspectos más puramente informativos: denuncias sobre el tratamiento político y/o mediático del atentado (“Pásalo”, de Vicente Mora y Daniel Quiñones); o sobre cómo quedan al descubierto los oídos sordos y las manos llenas del poder y del mercado en cada conflicto histórico como este (“Minutos de silencio, tiempos de ruido”, de Pedro Barbadillo); o las secuelas a medio y largo plazo del atentado (“Vecinos”, de Nacho Maura). El resto de piezas, más centradas en la evocación del día D, da cabida a temas de lo más diverso, desde el testimonio de personas que cumplían años o daban a luz aquel 11 de marzo (“Cumpleaños”, de Guido Jiménez y Leslie Dann) hasta la gestión médica de las urgencias en los primeros momentos tras la masacre (“Doce de octubre”, de Jaime Chávarri).

Pero, sin salirnos de la esfera de contenidos, merece la pena destacar una característica que atraviesa en horizontal todo el documental, y es la de estar diseñado bajo el parámetro de la

diversidad. Los cortos de ***Madrid, 11-M...*** dan voz a todo tipo de ciudadanos que, no por casualidad, representan a colectivos generalmente silenciados: discapacitados (“Sin ver”, de David Lara y Javier Fernández, ofrece el relato de un ciego que fue testigo de los hechos), inmigrantes (son varias las piezas que se centran en extranjeros que sufrieron de algún modo el atentado), gitanos (“Los nietos del tío Raimundo”, de José Heredia), y hasta presta atención a la diversidad sexual (“Clandestino”, de Sergio Cabrera). El mosaico de miradas sobre el 11-M se completa con la visión de los niños y jóvenes, que, además de tener un par de piezas repartidas durante el metraje (“La mirada de los inocentes”, de Gonzalo Visado o “Morir en Madrid”, de Alfonso Domingo), cierran el documental como llamada a la esperanza (“Que no vuelva a pasar”, de Miguel Santesmases).

En lo creativo y estilístico, el documental ofrece la heterogeneidad propia de un trabajo hecho a varias manos. Pero sí cabe destacar como rasgos comunes el intento por ofrecer miradas originales, que fuerzan lo expresivo del lenguaje audiovisual para alcanzar emociones e intelecto de los espectadores. Muchos de los cortos ofrecen tratamientos muy llamativos de la banda sonora (músicas no diegéticas, efectos de sonido muy marcados, juegos retóricos con voces, bien sean de manifestantes o de locuciones de medios de comunicación, etc.). Y llama la atención, en lo visual, la multitud de planos que fuerzan cierto efecto de extrañamiento, especialmente los que encuadran a personas que recorren los andenes del tren, o que viajan en él. En estos planos, que sirven de recursos para cubrir los testimonios en los que se evoca el desastre, se ofrecen rostros apenas reconocibles, gracias a todo tipo de recursos: desde los clásicos desenfoques hasta los encuadres realizados sobre reflejos (cristales, ventanas, superficies pulidas...), incluso la distorsión total de la imagen (así se ofrecen, durante casi un minuto, el testimonio que recuerda el atentado por parte del invidente en “Sin ver”). En otros casos, los totales se componen con reflejos dentro del cuadro que terminan por ofrecer los rostros hasta por triplicado (es la estética por la que apuesta “Víctima cero”, de Miguel Ángel Nieto). El resultado, mirado en global, parece querer representar esa especie de desconcierto con el que la memoria evoca ciertos hechos, especialmente los traumáticos, donde los sucesos acontecidos y los imaginados se confunden en una amalgama donde no siempre es fácil diferenciar con claridad hasta dónde llega el recuerdo real y hasta dónde los recreados a posteriori.

La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches intenta desentrañar “el caso Heinz Ches”, un asunto relativo a las últimas sentencias de muerte ejecutadas en la etapa postrera del gobierno de Franco en España. El tema se aborda con el rigor que aportan, por un lado, los testimonios de allegados (familiares directos de los ajusticiados) y de expertos relevantes (periodistas como José Luis Martín Prieto o Manuel Campo Vidal, ex ministros como Joaquín Gutiérrez Cano, el secretario judicial del proceso Antonio Rocafort, etc.); por otro lado, se ofrecen documentos e imágenes de archivo que tratan de reforzar documentalmente todo lo que la voz en off va planteando (prensa de la época, filmaciones y fotografías, etc.).

En lo formal, tiene un claro planteamiento creativo. Denota, por ejemplo, un importante trabajo de postproducción que se aprecia tanto en la composición de las cartelas que dan pie a los bloques en los que se divide el metraje, como en la espectacular transformación que se aplica al rostro fotografiado de Heinz Ches, un sencillo encadenado entre fotos que, a modo de

morphing (efecto de postproducción) pone al descubierto una de las tesis fundamentales en las que se basa el documental: el condenado a muerte que el gobierno español hizo pasar por Heinz Ches, de nacionalidad polaca, era en realidad G.M. Welzel, un ciudadano alemán, y “los que le condenaron a muerte lo sabían” (así lo expresa literalmente la voz en off).

Junto a la postproducción destacan otra serie de recursos creativos: la narración en off, llevada a cabo por un actor de prestigio (Juan Echanove); las reiteradas menciones visuales y sonoras al garrote vil, que se convierte en un auténtico catalizador de la narración (y al que se dedica todo el capítulo introductorio del documental); efectos sonoros (como el que acompaña a la formación de textos a modo de vieja máquina de escribir) y músicas no diegéticas que acentúan el tono de suspense, etc.

Especialmente llamativa resulta la dramatización que se lleva a cabo de uno de los juicios celebrados durante el proceso, imitando las convenciones televisivas que preservan la identidad de los implicados, dándose la paradoja de que los protagonistas de este juicio son actores, y no los participantes reales en los juicios cuya identidad haya que garantizar. Un recurso metalingüístico aplicado no al juicio real, como sería lo lógico (y necesario), sino a su dramatización, buscando así un efecto realista basado en la iconografía que el espectador tiene formada de los juicios reales que puede ver en televisión habitualmente (en los que suele preservarse el anonimato de los implicados).

En *Noticias de una guerra* se ofrece una curiosa utilización del material de archivo, añadiéndole una banda sonora repleta de diálogos reconstruidos, con actores imitando voces históricas (como la de Franco). Estos audios añadidos no aportan nuevos significados sustanciales a los que de por sí traen las imágenes, pero sí las llenan de vida, buscando un aumento de su capacidad de pregnancia. Por otro lado, algunos hechos históricos se dramatizan con actores y puesta en escena, añadiéndoles una postproducción que ofrece un resultado final similar en lo audiovisual al que ofrecen las imágenes de archivo. Todos estos efectos añadidos constituyen una mixtura compleja, en la que se da la circunstancia de que el espectador no siempre puede diferenciar qué es auténtico y qué es reconstruido.

Extranjeros de sí mismos ejemplifica muy bien la categoría temática que estamos desarrollando. Su metraje comienza con una pequeña introducción en off (efectuado por una actriz española de renombre, Emma Suárez), en la que se presenta el documental como “parte de la historia de algunos voluntarios”. Esto es, un repaso a la historia española reciente, con cierta intención, sólo implícita en estas palabras, de entender mejor el presente. Sin embargo, tanto la expresión “parte de”, como la de “algunos voluntarios” hacen alusión explícita a una humildad de planteamientos, que bien puede hacerse extensible a muchos otros documentales trabajados en esta investigación. Y es que, contrariamente a lo que muchos críticos les achacan, la intención de estos trabajos no es la de sentar cátedra sobre la realidad (ya sea ésta presente o pasada), sino intentar entenderla un poco mejor desde el análisis de algunos de sus aspectos menos transitados. En *Extranjeros de sí mismos* los autores, Javier Rioyo y José Luis López Linares, dan buen ejemplo de ello.

En este punto nos resulta casi imposible no citar ciertos paralelismos entre *Extranjeros de sí mismos* y otra de las grandes obras de esta dupla de directores, *Asaltar los cielos*, de cuya

comparación cabe extraer algunas claves autorales. La más relevante quizá sea la sensación global que traslucen ambos documentales de cierto pesimismo, de cierto desencanto por tanta lucha y tantas vidas sacrificadas en un siglo XX español teñido de sangre. Uno de los protagonistas de ***Extranjeros de sí mismos***, Lance Rogers, dice en uno de sus totales: “Todo el idealismo que traje conmigo, y que mantuve tanto tiempo, se ha disipado. Lo que he leído desde entonces, lo que se ha descubierto, las mentiras, los engaños... Los archivos los han revelado”. Igual que en ***Asaltar los cielos*** Vlady Serge (pintor, amigo de Trotski) dice en una intervención: “La historia es una mamada, es un fandango”. En la misma línea que Yuri Paparov (ex agente de la K.G.B.): “Viendo lo que hoy día está pasando en la URSS, todo eso fue en vano, fue inútil para la causa a la cual ha servido este hombre (...) Todo aquello no sirvió para nada”. Son sólo algunos ejemplos aislados de los muchos indicios que en los dos documentales ofrecen sabor a derrota (el uso de las músicas, los montajes en contrapunto, el final sarcástico...), que dejan traslucir la idea de autor de sus directores, que de hecho sitúan sus obras en el ámbito del documental de creación, “aquel en el que la innovación en el lenguaje es, al mismo tiempo la marca de una trayectoria autoral” (Ledo, 2001: 303).

Pero, en cualquier caso, es una mirada pesimista de la que se espera extraer un aprendizaje para el presente, el de no caer en los mismos errores, y en ese sentido, la fe en una civilización mejor no puede entenderse desde otra postura que no sea radicalmente optimista. El mismo Vlady Serge tiene otra intervención en la que postula: “yo no quiero borrar ni a Stalin, yo quiero saberlo... no quiero borrar nada, ni nuestros defectos ni nuestros errores, al contrario, hay que dilucidarlo”. Y esa dilucidación, que significa (según la RAE) “aclarar un asunto”, es lo que buscan estos documentales. Cuando Lance Rogers habla de los “engaños” que le “han descubierto” los “archivos”, está dando, sin pretenderlo, todo el sentido profundo que tienen los documentales de revisión de acontecimientos históricos, la de arrojar luz, desde un tiempo futuro más sosegado, sobre períodos que marcan nuestra memoria colectiva y nuestro presente.

Y en esa misma línea de recuperación de memoria colectiva se desarrolla ***La guerrilla de la memoria***, cuya línea narrativa, compuesta de testimonios de los ex-guerrilleros (maquis) que combatieron desde los montes en resistencia al gobierno franquista, ofrece un intenso retrato vital y emocional de los combatientes y de sus familiares (con especial atención a las mujeres, cuyo papel en la resistencia queda aquí bien reflejado). Todo ello, como recuerda Casimiro Torreiro (2007: 83), desde la “militancia con la cámara” reconocida por su director, Javier Corcuera, “desde el involucrarse ética y afectivamente con su objeto de trabajo”. En una batería de totales de varios de los personajes entrevistados, que ubicados en la parte final constituyen un pequeño epílogo, se yuxtaponen muchas de las razones por las que el documental decide indagar en un período prácticamente condenado al olvido. En ellos se aboga por la reflexión y por la mirada sosegada y valiente (ya sea desde la autocrítica o desde el arrepentimiento) para reconocer el pasado y para aprender de él:

Todavía hay víctimas que estamos sin reconocer, en ese famoso Pacto de la Moncloa.

Yo siempre digo que algunas cosas no las haría o las haría de otra manera, pero si volviera la situación, que hubiera ocasión para derrocarlo no tendría inconveniente ninguno, por supuesto, si hubiera que intervenir, volvería a hacer lo mismo.

Solamente miro atrás para que la Historia reconozca el esfuerzo, no solamente de las que quedan, sino de las gentes que quedaron en el camino y que no lo pueden contar y que lucharon por aquella República que nos habían arrebatado.

Es algo que tendría que estar en los textos de cualquier proyecto democrático, no es algo que tenga que venir la víctima a que se reconozca su estado de derecho, su reconocimiento... debe estar en los textos de un proyecto democrático, la Historia, con todo, incluso juzgando esos elementos donde el hombre, individuo o la persona humanamente quiebra, no es suficientemente valiente o tiene un error. También denunciando los errores, no ignorándolos, creando el muro de silencio como se ha creado en torno nuestro, en torno a la lucha del pueblo, ese muro de silencio que parece que no hubo Historia en este país durante todos esos años (...) esos intentos de hacer que no se hable son la traición mayor, una traición a la Historia, no a nosotros

Y quizá ese sea su principal valor, dar voz a quienes nunca la tuvieron, aunque eso le convierta en un documental limitado, al no incluir otras voces que, discordando o ampliando información, enriquecieran el discurso. Algunos críticos y teóricos han lamentado este hecho:

De esta forma, ***La guerrilla de la memoria*** se convierte en un tren que circula por un solo carril, el que dictan los propios entrevistados. Que éstos son personas de una dignidad desusada, de una coherencia extrema e incluso de un nivel de autocrítica (no todos, aunque sí algunos) ciertamente elogiable no obsta para considerar que el film adolece de una parcialidad evidente y que pierde la ocasión de constituirse en el documento cinematográfico definitivo sobre un capítulo tan poco conocido como, en el fondo, lleno de claroscuros, contradicciones y malentendidos. (Torreiro, 2007: 91)

El propio Corcuera explica por qué no hay entrevistas a los perseguidores de los maquis:

En un principio, el guión preveía incluir a gente vinculada a la represión del maquis. Pero nos encontramos con que nadie quería hablar. Luego, al avanzar en la investigación, cada vez nos parecía más prescindible que aparecieran otros puntos de vista, sobre todo porque los protagonistas llevaban tantos años sin contar su verdad, que nos pareció que lo mejor sería cederles la palabra. Y así se planteó la película: como el resultado de la búsqueda de alguien de otra generación, que está atrás de las cámaras, que quiere saber sobre lo que pasó en aquel tiempo. Teda el valor de la película reposa en el testimonio oral de esas personas (Corcuera en Torreiro, 2007: 101).

No significa esto que el documental carezca de valor. Lo que Torreiro echa de menos es un objetivo quizá encomiable (que el documental fuera un referente *definitivo* sobre el tema), pero a nuestro entender basta con que sea un capítulo más de un conjunto más amplio de conocimientos parciales. Entendemos que el objetivo de Corcuera nunca fue hacer el documental de referencia sobre los maquis, sino ofrecer algo más de luz sobre él. Por ahí sí que estamos muy de acuerdo con Torreiro cuando le concede el mérito de ofrecer *conocimiento* sobre un tema que el cine español había ignorado por motivos no siempre claros:

Preguntarse el porqué de la ausencia cinematográfica de un tema capital en la historia española del siglo XX como es el de la guerrilla antifranquista, silenciada, cuando no acusada de simple bandolerismo, no es una interrogación baladí (...) Tampoco ayudó al abordaje sin complejos de un tema polémico la tendencia general del cine de la transición y de los primeros años de la democracia, empeñados productores, guionistas y cineastas en proponer al público ficciones cómodamente instaladas, en feliz definición de José Enrique Monterde, en el reconocimiento (de símbolos, de situaciones, de personajes cuya trayectoria había sido silenciada o manipulada por la propaganda del régimen), más que del conocimiento, que implica siempre la autocrítica, la asunción de aspectos oscuros, la emergencia de medias verdades convertidas en verdades indiscutibles por la necesaria mitificación de la legalidad derrotada en la guerra durante los años de plomo de la dictadura (Torreiro, 2007: 89)

Cuando en esa batería de totales finales, citada más arriba, conviven la autocrítica con las reafirmaciones, precisamente se está generando, a través del montaje, un conocimiento que ayude a asumir aspectos oscuros y a desmitificar verdades establecidas. No parece poca aportación a la memoria colectiva.

En ***Santa Liberdade*** se ofrece una revisión desde la actualidad de otro episodio poco conocido, pero de indudable interés histórico. Se trata del secuestro del buque portugués *Santa María*, efectuado por los miembros del grupo activista DRIL (Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación), como acción de protesta contra las dictaduras de Franco y Salazar. Buena parte del documental se asienta sobre la puesta en escena de una reunión actual de tres de los descendientes y protagonistas de los hechos, que inician un debate filmado en el que ofrecen algunas reflexiones sobre aquella acción reivindicativa, valorando entre otras cuestiones su eficacia e impacto político posterior. El documental se nutre además con abundante material de archivo (destacando el de la Radio y Televisión de Portugal entre otras fuentes: NO-DO, Cinemateca de Brasil, Pathé Films, Centro Galego de Artes da Imaxe, archivo particular de Luis Noya...) y con entrevistas a otros testigos y/o protagonistas de aquellos hechos (desde diplomáticos y periodistas hasta algunas de las madres o esposas de los implicados). A todos estos recursos hay que añadir la inclusión de una pequeña pieza, a modo de prólogo, en la que se dramatiza la llegada de una mujer a una especie de cine improvisado en una zona portuaria, en cuya pantalla de cristal se “proyecta” la silueta de un barco que, por efecto óptico, parece flotar en el mar¹⁶⁸. En la dramatización, la actriz mira a cámara para recitar un verso: “la camelia existe cuando dices su nombre”, que corresponden, en una explicación que el espectador obtiene tras los créditos finales, a Avilés de Taramancos (escritor español en lengua galega). Este inicio, tan llamativo para los cánones del género documental, junto a otras estrategias discursivas (las significativas localizaciones de cada entrevistado, las interrupciones puntuales del discurso con imágenes del prólogo inicial, la música original compuesta por Manuel Rodeiro, etc.) ubican al documental en una categoría especial, cercana a lo ensayístico, donde la mirada de la documentalista adquiere un peso relevante¹⁶⁹, sin que por ello pierda valor la puesta en conocimiento del periodo histórico retratado. Muy al contrario, tienen el valor de ir más allá de la mera representación del mundo histórico, como argumenta Weinrichter, para ofrecer “una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad existente)” (Weinrichter, 2007: 13)

Como estamos citando en los análisis de algunos trabajos seleccionados en esta categoría, las declaraciones incluidas al final del documental sugieren, por su naturaleza de clausura del discurso, lecturas de fondo interesantes. En ***Santa Libertade***, los tres personajes principales del documental caminan (de espaldas a cámara) hacia el fondo de un pasillo, mientras escuchamos sus voces (¿algunas serán audios extraídos de otros planos?): “podríamos estar una semana (hablando) y no se me acabarían los temas”, “recuperar la historia es una de las cosas más difíciles que se le puede pedir al ser humano”, “lo importante es que no hay uniformidad de visiones sobre el mismo tema, que cada uno tenga una visión sobre el tema, no es mi verdad o tu verdad, es la verdad de todos nosotros”. De nuevo, encontramos aquí resumidas ciertas claves que vienen a ser una firma del autor, que ofrece parte de su cosmovisión, de su *modus operandi* y de sus fundamentos estilísticos (especialmente en casos como en ***Santa Libertade***, donde no hay narrador explícito). En este caso, humildad para entender que uno (o su trabajo) no es el único garante de la *verdad*, prudencia al asumir que hacer historia es una tarea muy delicada y compleja, y esperanza y fe en el ser humano al confiar en que escuchando al otro se puede llegar a la *verdad de todos*.

En cualquier caso, junto al valor de rescatar del olvido un hecho de trascendencia, la autora no se olvida de que su trabajo sirva para el futuro, de buscar su aplicación práctica en el presente, de gestionar su visión militante desde su lado más útil:

Fabulas sobre lo próximo, porque al retornar lo aplicas y lo transformas en real (...)
Siempre llevo (mi trabajo) al terreno de cómo eso se concreta, qué tiene que ver con la ideología, estoy segura, que tiene que ver con la militancia anterior, que tiene que ver con la época en la que me tocó estar, que tiene que ver con mis amigos, que tiene que ver con mis autores de cabecera (Ledo en Castro y Sande, 2007: 268)

Estos dos últimos trabajos ejemplifican bien una importante cuestión sobre la documentación audiovisual de hechos del pasado. Al igual que ocurre en televisión, donde se privilegian aquellas noticias de las que hay imágenes porque se adaptan bien a su naturaleza icónica (y por tanto tienden a quedar fuera las que no tienen imágenes), cabe preguntarse si ocurre lo mismo con los documentales informativos de revisión de hechos históricos. Es decir, si sólo se eligen aquellos temas de los que hay imágenes suficientes para poner en pie un documental, bien sea porque hay material de archivo oficial, porque hay material fotográfico diverso o porque se da la extraña circunstancia de que se recuperan grabaciones familiares o caseras. Así ocurre, por ejemplo, con ***Santa Libertade***, que documenta un hecho (el secuestro del buque *Santa María*) gracias, sobre todo (aunque no sea el único motivo), a la circunstancia de que uno de los pasajeros del barco secuestrado grabara con su propia cámara amateur los hechos según iban acaeciendo. Así lo reconoce la propia directora del documental, Margarita Ledo, que al ser preguntada por “las imágenes en súper-8 de Luis Noya” admite que “ya estaban previamente. Es una de las bases del proyecto” (Ledo en Castro y Sande, 2007: 277). Sin embargo, ocurre todo lo contrario con un documental como ***La guerrilla de la memoria***, donde la escasez de material gráfico sobre el asunto no constituyó un hándicap para abordar su producción, cediendo el protagonismo visual al testimonio de los propios protagonistas¹⁷⁰. En cualquier caso, cabe preguntarse qué ocurre con esos temas históricos de los que no exista ni suficiente material gráfico ni queden ya supervivientes directos de los hechos. ¿Cuántos

documentales sobre temas relevantes habrán dejado de producirse por estos motivos? Probablemente, debido a las limitaciones que le impone su naturaleza audiovisual, el documental se presenta como un medio restringido, acotado, al menos parcialmente, a esos temas que mejor se adaptan a sus circunstancias. Mientras, no deja de ser interesante advertir sobre la circunstancia de que documentales como ***La guerrilla de la memoria***, en este caso, se convierten a su vez en el escaso bagaje documental audiovisual que quedará de estos hechos cuando los protagonistas ya no estén aquí para contarlos personalmente.

Por otro lado, teniendo en cuenta que actualmente, en plena era de la información, no hay prácticamente hecho que no se registre con una cámara digital, no parece que éste problema de escasez de referencias vaya a producirse en el futuro. Más bien al contrario, es muy probable que se extienda este género, gracias a la proliferación de películas caseras y de archivo audiovisual en general. *Compilation films*, películas de apropiación de metraje encontrado o histórico, *home movies*, etc. son algunos de los nombres que ya se barajan para bautizar esta tendencia, de las que empiezan a despuntar películas, ya míticas, como ***Capturing the Friedmans*** (Andrew Jarecki , 2003) o ***Grizzly Man*** (Werner Herzog, 2005).

11.2. Análisis específico del documental *Lucio*

11.2.1. Justificación de la elección de *Lucio*

Lucio ejemplifica bien una tendencia bastante transitada en la categoría de documentales de revisión de hechos históricos. Concretamente, la que repasa los acontecimientos del pasado desde la biografía de algún protagonista de los mismos.

Por otro lado, hay diversas cuestiones particulares que convierten a **Lucio** en un buen ejemplo para convertirse en objeto de un análisis en profundidad, casi todas ellas relacionadas con la coherencia y lucidez de sus planteamientos formales. El documental se plantea a modo de thriller de acción, en la que el material de archivo y las entrevistas a los protagonistas se combinan inteligentemente con unas dramatizaciones de elevada calidad técnica. Son noventa y tres minutos de relato hilvanado con una estética de grafismos y composiciones plásticas muy trabajadas en postproducción, y que, además de dar una ligazón gráfica a todo el montaje, se usan como soporte informativo relevante para la narración. Los directores han sabido unificar todos estos elementos y ponerlos al servicio del retrato de su protagonista, Lucio Urtubia, al que han sabido convertir en un personaje de epopeya.

Si a todo ello le sumamos el magnetismo y la fotogenia del propio Lucio y el interés del tema en cuestión (las andanzas de Lucio fueron motivo de seguimiento informativo mediático durante no pocos años), encontramos un documental muy equilibrado, donde contenido y forma se dan la mano para un resultado global original y cautivador.

11.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *Lucio*

LUCIO

- * Dirigida por: AITOR ARREGI Galdós José María Goenaga Balerdi , 2007
- * Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- * Nacionalidad: ESPAÑOLA
- * Países participantes:
ESPAÑA
- * Género : Documental
- * Fecha de estreno : 30 de septiembre de 2007

Sinopsis

Anarquistas ha habido y sigue habiendo bastantes en el mundo. Los que han tenido que cometer atracos o introducirse en el contrabando para la causa son numerosos. Los que han discutido estrategias con El Ché o han ayudado a Eldridge Cleaver -el líder de los Panteras Negras- son los menos. Los que unido a todo lo anterior, hayan conseguido poner contra las cuerdas al banco más poderoso del planeta mediante la falsificación masiva de traveller checks, y sin faltar un solo día a su trabajo de albañil de construcción, sólo hay uno. Lucio Urtubia, hijo de Cascante (Navarra). Lucio, hoy en día, vive en París, retirado. Consiguió estafar al First National Bank (ahora Citibank) 3.000 millones de pesetas de la época, para invertir el dinero en causas en las que creía. Asombrosamente, su “carrera” le ha costado sólo unos meses de cárcel.

There always were and always will be a considerable number of anarchists in this world. Many of them have had to commit armed robbery or take part in smuggling but few have discussed strategy with Ché or helped Eldridge Cleaver, the leader of the Black Panthers. And there is only one who has done all this and has put the most important bank in the world against the ropes and all without missing a single day of his job as a construction worker. This man is Lucio Urtubia, from Cascante in Navarra. Lucio has now retired and lives in Paris. He managed to defraud the First National Bank (now Citibank) of 3,000 million pesetas of that time, to invest money in causes he believed in. Amazingly his “career” has only cost him one month in prison.

Producción e Intérpretes

- * Productoras:
MORIARTI PRODUKZIOAK, S.L.
IRUSOIN, S.A. (www.irusoin.com)
EUSKAL IRRATI TELEBISTA - RADIO TELEVISIÓN VASCA, S.A. (www.eitb.com)
- * Con la participación de: TVE, S.A.
- * Intérpretes: DOCUMENTAL/DOCUMENTARY , Con/With: , LUCIO URTUBIA , ANNE URTUBIA , PILI URTUBIA , SATUR URTUBIA , THIERRY FAGART , ROLAND DUMAS , EVELYN MESQUIDA , DARIEL ALARCÓN “BENIGNO” , GERMINAL GARCÍA , ANTONIO MARTÍN

Datos de Distribución

- * Totales
Espectadores: 6.047
Recaudación: 31.761,10
- * Por distribuidora
Empresa distribuidora: BARTON FILMS S.L.
Fecha de autorización: 27 de septiembre de 2007
Espectadores: 6.047
Recaudación: 31.761,10 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- * Por distribuidora
- Distribuidora: CAMEO MEDIA S.L.
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- Fecha de calificación: 6 de marzo de 2008
- Caducidad de los derechos: 31 de enero de 2013

Ficha técnica

- * Productores ejecutivos: FERNANDO LARRONDO , JON GARAÑO
- * Guión : AITOR ARREGI GALDÓS , JOSÉ MARÍA GOENAGA BALERDI
- * Director de Fotografía : JAVI AGIRRE
- * Música : PASCAL GAIGNE

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- * Formato:
35 mm.
- * Duración original : 93 minutos
- * Metraje : 2.714 metros
- * Lugares de rodaje : PARIS , Guipúzcoa: SAN SEBASTIAN
- * Fechas de rodaje : De 22 de noviembre de 2005 a 20 de abril de 2007

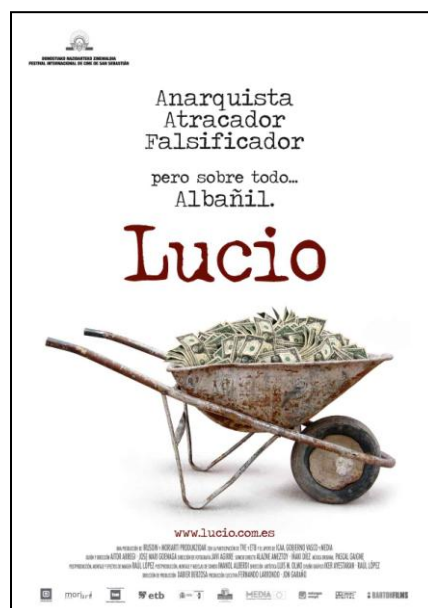
Página WEB

- * www.lucio.com.es

Lucio es un documental centrado en la vida y *obra* de Lucio Urtubia, un navarro militante del movimiento libertario anarquista que desarrolló sus principales actividades revolucionarias desde Francia, principalmente durante la etapa en que en España gobernaba Franco. Entre estas actividades, de las que destacan atracos a bancos, participaciones en secuestros o acogimiento de fugitivos de la ley, destaca por encima de todas una descomunal estafa a la First National City Bank (Citibank), que se estima en unos 3.000 millones de pesetas de la época (según datos del dossier de prensa¹⁷¹).



Arriba, imágenes del título en créditos de inicio del documental. A la derecha, cartel de la película



El documental combina declaraciones de protagonistas con imágenes de archivo y reconstrucciones dramatizadas. Entre los testimonios destaca, por encima de todos, el del propio Lucio (que tiene 74 años en el momento de rodar el documental), cuya presencia articula el metraje hasta convertirlo en protagonista indiscutible. Junto a él, aparecen otros protagonistas vinculados de una forma u otra con su trayectoria personal, política, y delictiva: Evelyn Mesquida (corresponsal de prensa en París), Daniel Álvarez (guerrillero cubano), Pili y Satur Urtubia (hermanas de Lucio), Antonio Martín y Germinal García (miembros de la CNT), Yves (comisario del “caso Urtubia”), Thierry Fagart (abogado defensor de Lucio), Roland Dumas (ex-ministro de Asuntos Exteriores de Francia), y Anne Urtubia (esposa de Lucio).

Lucio es un buen ejemplo, por un lado, de documental de revisión de acontecimientos históricos, pero también, por otro, de una modalidad bastante frecuentada en el documental informativo de largometraje en España, que es el del documental biográfico¹⁷². En este caso, se ofrece un repaso a acontecimientos históricos relevantes (la posguerra, la fuga y muerte de Quico Sabaté, el movimiento anarquista en el exilio, la muerte de Franco, el encarcelamiento de Abert Boadella, el *mayo del 68* francés, etc.), pero enfocados siempre desde el contexto en que se hallaba en esos momentos el protagonista principal, Lucio Urtubia. Sus declaraciones son las que van hilvanando el desarrollo cronológico de su vida militante, alternándose con la voz en off de un narrador (o narradores, para ser más exactos) que termina de puntualizar algún dato para mejor comprensión del contexto histórico. En cualquier caso, estos hechos históricos incluidos en el metraje se mezclan en equilibrada proporción con episodios personales e íntimos de Lucio (la muerte de su padre, su paso a la vida adulta, su oficio profesional, su boda o el nacimiento de su hija). Una interesante fórmula para redescubrir la Historia a través de un único protagonista, una especie de sinécdoque que lleva de lo particular a lo general, y que también se da en otros documentales de esta categoría, como en **Bucarest, la memoria perdida** (en torno a Jordi Solé Turá), y, en menor medida, en **La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches** (centrado en la biografía de Georg Michael Welzel).

En una presentación de la película, los directores de **Lucio** comentaron que acumularon más de 80 horas de material bruto para montar el documental (Gauna, 2007). También es conocido que hay una biografía previa (**Lucio, el anarquista irreductible**), escrita por Bernard Thomas, aunque en los créditos del documental no se cita como inspiración o adaptación, y el guión es firmado por los directores del documental (Aitor Arregi y Jose Mari Goenaga)

11.2.3. Creatividad en *Lucio*

11.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *Lucio*

Lucio se edifica fundamentalmente sobre tres pilares fundamentales: testimonios de protagonistas, reconstrucciones dramatizadas y material gráfico de archivo.

Como se viene comentando, lo más llamativo de **Lucio** es el hecho de documentar una época histórica a través de la biografía personal de un único protagonista. Desde ahí, y considerando que la presencia del propio Lucio Urtubia vehicula todo el metraje, puede entenderse que su figura se torna crucial en el conjunto global de la obra. En ese sentido, este análisis debe partir

de la consideración de la propia personalidad de Lucio, que queda reflejada en el documental como la de un personaje heroico, tierno y brusco a partes iguales, pero en cualquier caso convencido y orgulloso de su trayectoria. Sus declaraciones, ofrecidas en totales que dan buena cuenta de su fotogenia y comodidad ante la cámara, sumadas al resto de fuentes, ofrecen un retrato global benévolo y coherente en su conjunto, por más que algunos de sus hechos delictivos queden en penumbra, sin aclarar, y que ello, junto algunas otras contradicciones personales, ofrezca un contrapeso delicado. En las *Notas de producción* del dossier de prensa de la película se ofrecen algunos adjetivos de los que le dedicaron en su día los medios de comunicación:

La prensa francesa y la americana le han apodado de diversas maneras, “el Quijote anarquista”, “El zorro vasco”, “El bandido bueno”... Un periodista francés escribía en *Le Figaro*: “Lucio no se ha llevado un solo franco a su bolsillo. Lo ha invertido todo en las causas que él consideraba justas. La magnitud de las acciones de este hombre bondadoso provoca sentimientos encontrados en la policía que le detuvo. Me atrevería a decir que también en los Jueces que le han procesado. Su historia recuerda a la de cierto arquero de Sherwood”.

En este sentido, los directores conceden todo el protagonismo a la figura de Lucio, conscientes de que el magnetismo de su personalidad, el carácter utópico de sus luchas y lo espectacular de sus acciones son elementos narrativos suficientes como para despertar y mantener por sí mismos el interés del espectador. Para reforzar estas características desarrollan algunas estrategias creativas de las que podemos destacar las siguientes:

a) **Focalización:** El protagonista indiscutible del documental es Lucio. No sólo él mismo acapara buena parte de las declaraciones que recoge el documental, sino que el resto de entrevistados se dedican mayormente a hablar de él con una devoción inquebrantable (hay algunas excepciones, sólo relativas, que luego comentaremos). Además de ello, la narración en off del documental y las dramatizaciones también apuntan a recrear una personalidad única.

En este sentido, caben pocas dudas al afirmar que la fotografía final de Lucio que ofrece el documental es amable y tierna, a pesar de que su actividad delictiva, si se ofrecieran testimonios de contrapartes afectadas, debiera dar contenido, con toda seguridad, para un debate más polémico. Como ya se ha argumentado en otros documentales analizados, el hecho de que el espectador viva los acontecimientos desde la óptica particular de una persona ayudan a la identificación e incluso a la comprensión de sus acciones.

En cualquier caso, merece la pena profundizar en algunos recursos aislados que, tomados en conjunto, son los que permiten conformar ese retrato final amable de Lucio:

- **Fotogenia:** lo fotogénico se define como aquello que “resulta bien en fotografía”¹⁷³. Aunque obviamente sobre los conceptos de “bien” y de “mal” caben múltiples opiniones, podemos afirmar con cierto rigor científico que, desde criterios estrictamente profesionales, la presencia de Lucio es de las que brillan en cámara. Más allá de su aspecto físico (saludable y vigoroso a pesar de la edad),

lucir por su dinámica gestualidad, por su variedad de registros de humor, por la naturalidad y visceralidad con que ofrece sus respuestas, etc. Para potenciar todo ello, los directores preparan los totales de Lucio en un contexto neutro, un plató con un fondo negro que obliga a centrar toda la atención del espectador en él. Curiosamente, es el único entrevistado en el documental con esta composición. El resto de personajes, o bien se ubican en interiores naturales (entornos típicos: despachos, cafeterías, centros sociales o de trabajo, etc.) o en sets neutros pero con fondo atrezado (valga como ejemplo el total de Antonio Martín, en cuyo fondo figura una composición de siluetas de banderas y manifestantes).



Arriba, diferentes instantes de las declaraciones a cámara de Lucio Urtubia. Además de la variedad de registros gestuales de Lucio, puede advertirse la diferente estética compositiva del cuadro respecto a otros invitados, cuyos totales han sido compuestos en interiores naturales o bien en sets de platós cuyos fondos han sido decorados con juegos de luces y sombras (abajo).



- Humor y otros rasgos de personalidad: Además del buen humor que el propio Lucio destila en muchos de sus totales, la propia narración busca recursos que la potencien. Así, por ejemplo, se incluyen varios totales, algunos excepcionalmente precedidos de la pregunta del entrevistador, que tienen como fin despertar la sonrisa del espectador, además de ofrecer una imagen de cínico con encanto de

Lucio. En el minuto 18:49 se incluye un total en el que, mirando a su derecha y rompiendo por tanto la dinámica narrativa de mirada frontal a cámara, dice:

LUCIO: Estos... lo único que les interesa son las chorradas de armas y de...
(risas)... bueno...

- Este total, que en la inmensa mayoría de narraciones convencionales se quedaría fuera del montaje, se incluye aquí con la intención reseñada. En otras ocasiones, estos totales no sólo despiertan comicidad, sino que reflejan la personalidad truhán de Lucio, al dejar muy claro que sólo cuenta hasta donde quiere. En el minuto 48, por ejemplo, se incluye el siguiente total, con interrupción incluida de la voz (en off) del entrevistador:

LUCIO: ¿para qué quieres que fueran las armas?

ENTREVISTADOR (en off): me gustaría que nos comentaras...

LUCIO: pues no te comento, yo te digo que fueron tiradas al Sena, punto, ¿te convence? Pues si te convence, te convence... ¿cómo te voy a decir que se las di a alguien para que mataran o cometieran un atentado? ¿qué cojones te voy a decir esas tonterías?

Un poco después, en el minuto 49, vuelve en la misma línea:

LUCIO: me indultaron porque no había suficientes pruebas, así que no te voy a decir yo cuál fue mi papel ahora... ¿cómo te voy a decir yo que fui el que lo cogió, lo metí en el coche, en la cesta, lo subí... entonces, ¿dónde vamos? Además, los secuestros es de las cosas que no están... que no se perdonan.

Una vez más, este último ejemplo del desparpajo de Lucio apunta a la búsqueda de la sonrisa en el espectador, además de que deja traslucir también un dato informativo relevante, el de que existen aspectos sin aclarar en su biografía delictiva.

- Presentación de un retrato biográfico amable: a lo largo del documental se ofrecen algunos hitos de la biografía personal de Lucio. Algunos son ofrecidos por la narración en off, y otros por él mismo. Así, Lucio es presentado como una persona de infancia dura, que asiste pronto a la muerte de su padre por una enfermedad cuya cura se hace imposible por falta de recursos y por las dificultades añadidas de pertenecer al bando republicano. En el minuto 8, sin haberle presentado aún en imagen, su voz, en off, cuenta:

LUCIO: Mi suerte fue nacer pobre, pobre porque no tuve que hacer ningún esfuerzo para perderle el respeto a todo lo establecido: la Iglesia, la propiedad privada, el Estado.

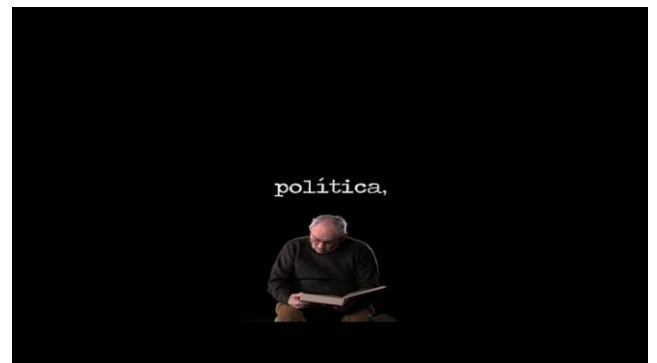
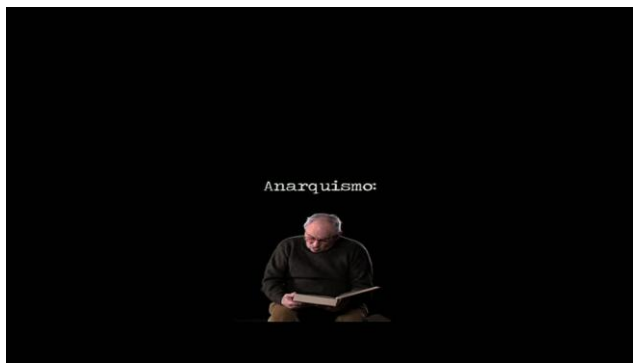
La narración continúa con su partida a Francia, tras la que tiene, según él mismo (y aún en voz en off), que espabilar pronto (min. 11):

LUCIO: Yo no sabía ni lavarme las manos, era un inocentón, y aquí descubro todo, esta puta ciudad tiene algo que nos acapara, como si tuviese imán.

Poco antes, en el minuto 10, Lucio se muestra orgulloso de haber abandonado el servicio militar (aún en voz en off):

LUCIO: Yo soy desertor, estoy bien contento de haberlo hecho, de no haber terminado sirviendo más que a aquella gentuza, que no eran más que gentuza, todos aquellos militares que habían participado en la guerra del 36 matando republicanos.

No es hasta el minuto 13 cuando Lucio es por fin presentado en imagen, en su total (hasta ahora sólo se han ofrecido, al inicio del documental, unos recursos de él andando por su tierra natal). Y la presentación no puede ser más espectacular y significativa: el propio Lucio aparece en plano, leyendo en lo que parece un diccionario la definición de *anarquismo*, mientras en la parte superior del plano aparece un grafismo que va ofreciendo en texto las palabras según las va leyendo.



Dos instantes de la presentación de Lucio. Sobre su imagen física se va formando, en grafismo, una definición académica del término "anarquismo".

A continuación (minuto 13) ofrece una visión más personal:

LUCIO: para mí el anarquismo es la mejor ideología que hay, no se puede hacer mejor... Ahora, ¿es que somos capaces de vivirla? Eso es otra cosa...

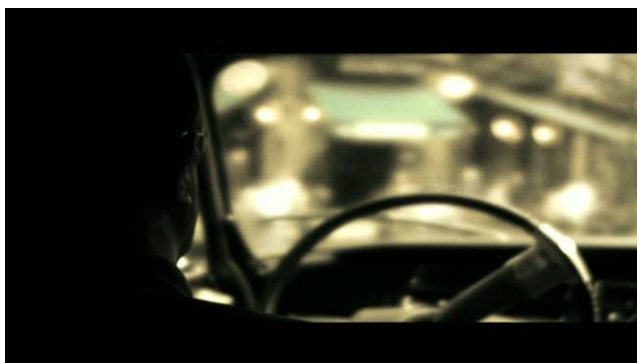
Más adelante, se habla sobre su boda, que es presentada como fuente de polémica en el propio documental, al no corresponderse con la ideología anarquista que Lucio venía contando:

LUCIO: hombre, los anarquistas no se casan, es cierto que es una contradicción... yo hago lo que me da la gana, por eso soy anarquista, porque hago lo que me da la gana...

Ejemplos como estos, de los que dejamos aquí solo una pequeña muestra, dan prueba de ciertos rasgos de personalidad de Lucio, que van desde lo tierno hasta lo contradictorio y misterioso. Sin embargo, presentarle desde el inicio como “pobre”, “inocentón”, y soñador utópico que reconoce las fisuras del propio sistema anarquista que defiende, hacen que su personalidad quede impregnada de un humanismo tierno con el que el espectador puede identificarse fácilmente. En este sentido, no parece inocente que se haya escogido el orden lineal de exposición de hechos en Lucio, porque, como se viene comentando, permite entre otras cosas que, para cuando el espectador asista a algunos de sus hechos delictivos, estos estén “justificados” en parte por una infancia desgraciada y pobre. Como siempre, cabe preguntarse qué relato hubiera surgido de la exposición en un orden diferente de los hechos, o incluso habiendo dejado fuera estos episodios biográficos.

b) **Estructura circular y mezcla de líneas temporales:** El documental se articula sobre el propio relato de Lucio (expresado en sus totales), a cuyo hilo se van insertando imágenes de archivo y dramatizaciones (recreaciones con actores y puesta en escena) que ilustran a modo de flashback los hechos que (desde el presente) Lucio va narrando. Como se viene comentando, la narración, concebida con esta sucesión de episodios pasados, es lineal, aunque alberga alguna ruptura temporal. Es decir, a grandes rasgos los episodios mostrados se corresponden con la linealidad cronológica de su propia biografía, pero en ocasiones puntuales el montaje anticipa o adelanta hechos. La primera y más significativa ruptura ocurre al inicio, en el minuto 4, cuando, tras una breve mención del episodio mortal de su padre, siendo él un niño, la narración salta a 1980, cuando Lucio es detenido en una cafetería parisina intentando cerrar una operación delictiva. Este anticipo de lo que le ocurrirá a Lucio unos treinta años después, establece un punto de partida interesante, pues es de hecho un episodio que volverá a ser narrado en el minuto 67, justo antes de que se narre el punto álgido de la biografía de Lucio (en el documental éste punto álgido se establece en la estafa a Citibank).

Además, el hecho de que el episodio avanzado sea de naturaleza policial (una detención, dramatizada, filmada y montada al más puro estilo del género de *thriller*), invita al espectador a asistir al documental con más atención, buscando pistas que le ayuden a saber por qué Lucio terminará siendo detenido. Ahora, en el minuto 4, sabe que es finalmente atrapado, pero durante los minutos siguientes tendrá ocasión de intentar averiguar por qué y cómo. Toda una apuesta por algunos de los recursos (ficcional) del *thriller* policiaco.

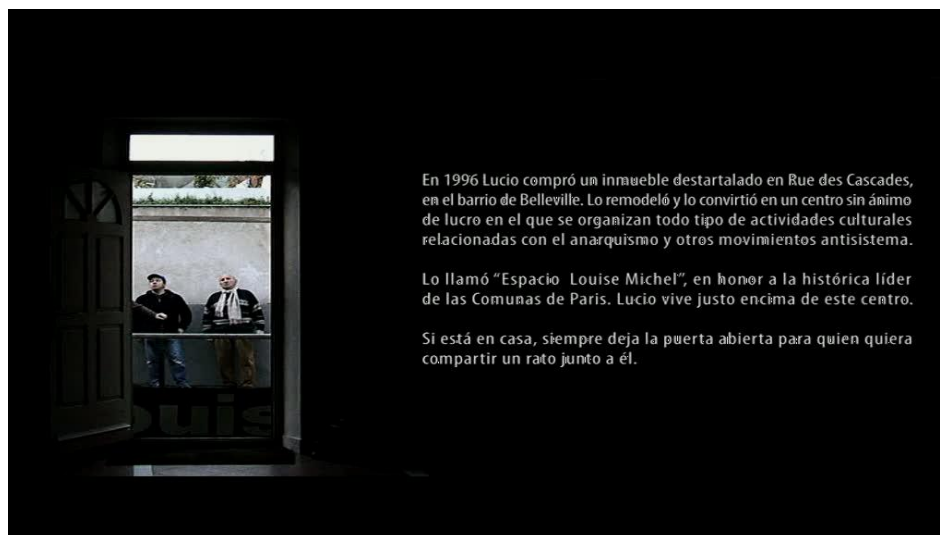


Dos instantes de la secuencia en la que se recrea la captura policial de Lucio.

La narración biográfica lineal se alterna, por otro lado, con pequeños insertos en los que Lucio, en planos grabados en la actualidad, se afana en construir, junto a una par de obreros, algo que sólo se conocerá al final del documental. Se trata de un cartel para un centro cívico, el *espacio Louise Michel*. El final del documental lo constituye precisamente la apertura simbólica del centro (o al menos su puesta a punto definitiva), con la inclusión de un texto en grafismo que aclara la naturaleza del centro, un espacio sin ánimo de lucro para el desarrollo de actividades culturales “relacionadas con el anarquismo y otros movimientos antisistema”. El texto termina con una invitación amable: “Si (Lucio) está en casa, siempre deja la puerta abierta para quien quiera compartir un rato junto a él”.



Arriba, diferentes instantes incluidos a lo largo del documental en los que puede apreciarse la construcción de algo que sólo se desvela al final. Abajo, el plano final reseñado, con el texto incluido.



Por tanto, la temporalidad en Lucio se configura con una mezcla atípica de líneas.

- Una línea principal, que se desarrolla principalmente con la narración de su pasado, de sus principales episodios vitales, bien sea con dramatizaciones o con imágenes de archivo. Esta narración respeta, por lo general, el orden cronológico, aunque la excepción de adelantar el capítulo de su detención le confiere una naturaleza circular, tal y como se ha argumentado.

- Una línea secundaria, contada desde el presente, de naturaleza doble. Por un lado están las declaraciones de Lucio y del resto de protagonistas. Por otro lado, está la pequeña subtrama de creación del cartel para la apertura del centro Louise Michel.

Este cierre aporta, a nuestro entender, una clara invitación del documental a que la actividad de Lucio se siga entendiendo en presente, es decir, ejemplificar de algún modo que su activismo sigue vivo. Como si se quisiera superar el riesgo de entender su vida como la narración de las batallas de un pasado ya acartonado y amarillento por el paso del tiempo, se plantea una estructura formal que ayude a entender su vida como apuesta de futuro.

c) **Dramatizaciones**¹⁷⁴: mención muy especial merecen las dramatizaciones en **Lucio**. Constituyen un pilar fundamental del documental, y con ellas se traduce en imagen muchos de los episodios que la voz en off o el propio Lucio narran: muerte del padre, contrabando y fuga en el cuartel militar, atracos a bancos, juicios del caso Citibank, etc.

Tal como ocurre con la estructura, estas dramatizaciones, planificadas y montadas con estándares de calidad cinematográfica, no sólo dinamizan la historia, recreando visualmente muchos de los testimonios aportados, sino que aportan un valioso componente de *thriller* al documental. Siendo episodios casi siempre intrigantes y/o violentos, la cámara y el montaje aportan mucho de los rasgos del género: encuadres parciales que ocultan rostros, siluetados a contraluz, montajes picados y rápidos (de planos efectuados cámara en mano) en secuencias violentas que apenas permiten distinguir la información de cada plano, músicas extradiegéticas de suspense, etc.

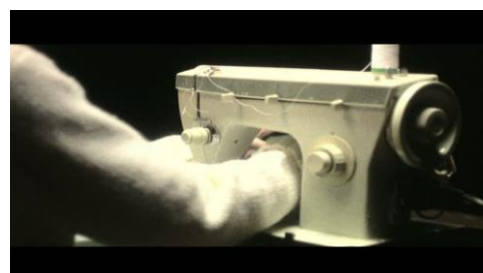
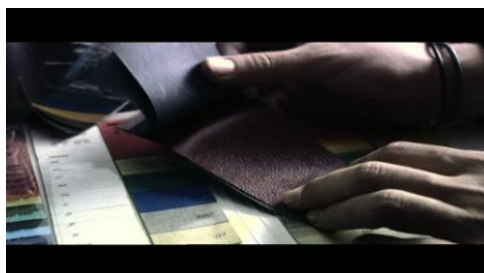
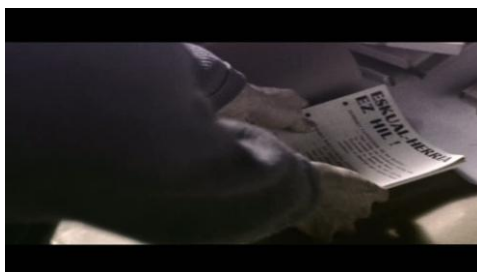
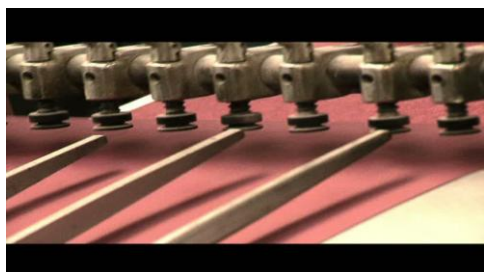


Tres planos de la secuencia en la que se recrea un episodio de juventud de Lucio: el robo de material de contrabando en el cuartel en el que cumplía el servicio militar.

Para las dramatizaciones, se ha contado con actores que han tenido que representar a Lucio en edades juveniles, igual que a otros personajes anónimos (compañeros de cuartel, compinches en delitos, policías, jueces, abogados, etc.)

En cualquier caso, quizá el mejor aporte de las dramatizaciones en **Lucio** lo constituyen las recreaciones de sus actos en clandestinidad. Nos referimos a las secuencias en las que se ha dramatizado (con bastante verosimilitud) la reproducción de documentos falsos o la tirada de

pasquines clandestinos, por citar dos ejemplos. En menor medida, las que muestran a Lucio trabajando como albañil. Sobre todo en las del primer tipo se produce una llamativa reproducción de los detalles, con planos cortísimos de manos de operarios trabajando con rotativas de imprenta, imprimiendo sellos oficiales en documentos, borrando huellas de los rodillos de impresión, cosiendo lomos de pasaporte, etc. Esta circunstancia, a nuestro entender, va más allá de la mera visualización de los hechos con fines de dinamización, y aportan un valioso factor de verosimilitud, al reproducir los mecanismos de operación de Lucio (aunque cabe entender que no son procesos idénticos a los que él usó, sí son suficientemente verosímiles como para imaginar razonablemente que pudieron ser posibles). Además, el hecho de que sean actividades clandestinas, ahora desnudadas y exhibidas en detalle para el espectador, aporta un valor de mirada prohibida, casi voyeur, de contemplación de una intimidad a la que habitualmente no se puede acceder desde el “lado bueno” de la ley. Todo ello alimenta el tono de *thriller* que sobrevuela el documental.



Varios planos en los que se recrean algunas de las actividades clandestinas dirigidas por Lucio. Obsérvese que la planificación apuesta por planos cortos en los que se puede asistir con cierto nivel de detalle a las operaciones mecánicas de falsificación

d) **Secuencias elípticas:** Otra de las singulares aportaciones de **Lucio** es la narración resumida de episodios biográficos en secuencias que cuentan de forma comprimida lo que en condiciones normales de montaje supondría mucho más tiempo fílmico. Esta estrategia

narrativa, que en los modos de representación tradicionales se ha venido haciendo con las clásicas secuencias de montaje¹⁷⁵, aquí se resuelve con elaborados grafismos de postproducción, en una suerte de composición plástica formada con fotos y textos varios.

Pongamos como ejemplo el episodio de la temprana militancia de Lucio en la CNT o el de su boda con Anne. En ambos casos, estas secuencias narran e ilustran gráficamente, en apenas unos segundos, un episodio que contando convencionalmente (con testimonios y recursos de imagen) podría durar mucho más.



Tres instantes de una composición animada en forma de collage de fotos y fondos gráficos en las que se aporta información condensada sobre la boda de Lucio

e) **Presencia de medios de información:** Entre el abundante material de archivo de Lucio destaca la inclusión de numerosos recursos que dan testimonio documental de cómo los medios de comunicación del momento hicieron el seguimiento de algunos de los actos delictivos en los que Lucio se ve envuelto. Recortes de prensa, noticiarios y hasta fragmentos de radio se insertan en el montaje con una clara finalidad de acreditar la realidad y la importancia de los hechos que ahora se narran: secuestros, falsificaciones de documentación, etc. Por si el criterio de autoridad que el espectador puede conceder a los testimonios aislados de Lucio Urtubia fuera insuficiente, los testimonios gráficos dan fe de que de lo que se habla ahora no sólo ocurrió, sino que fue lo bastante importante como para conseguir la atención mediática.



Dos ejemplos de imágenes de archivo correspondientes a informativos de la época. Abajo, algunas de las múltiples páginas de prensa incluidas a lo largo del documental.

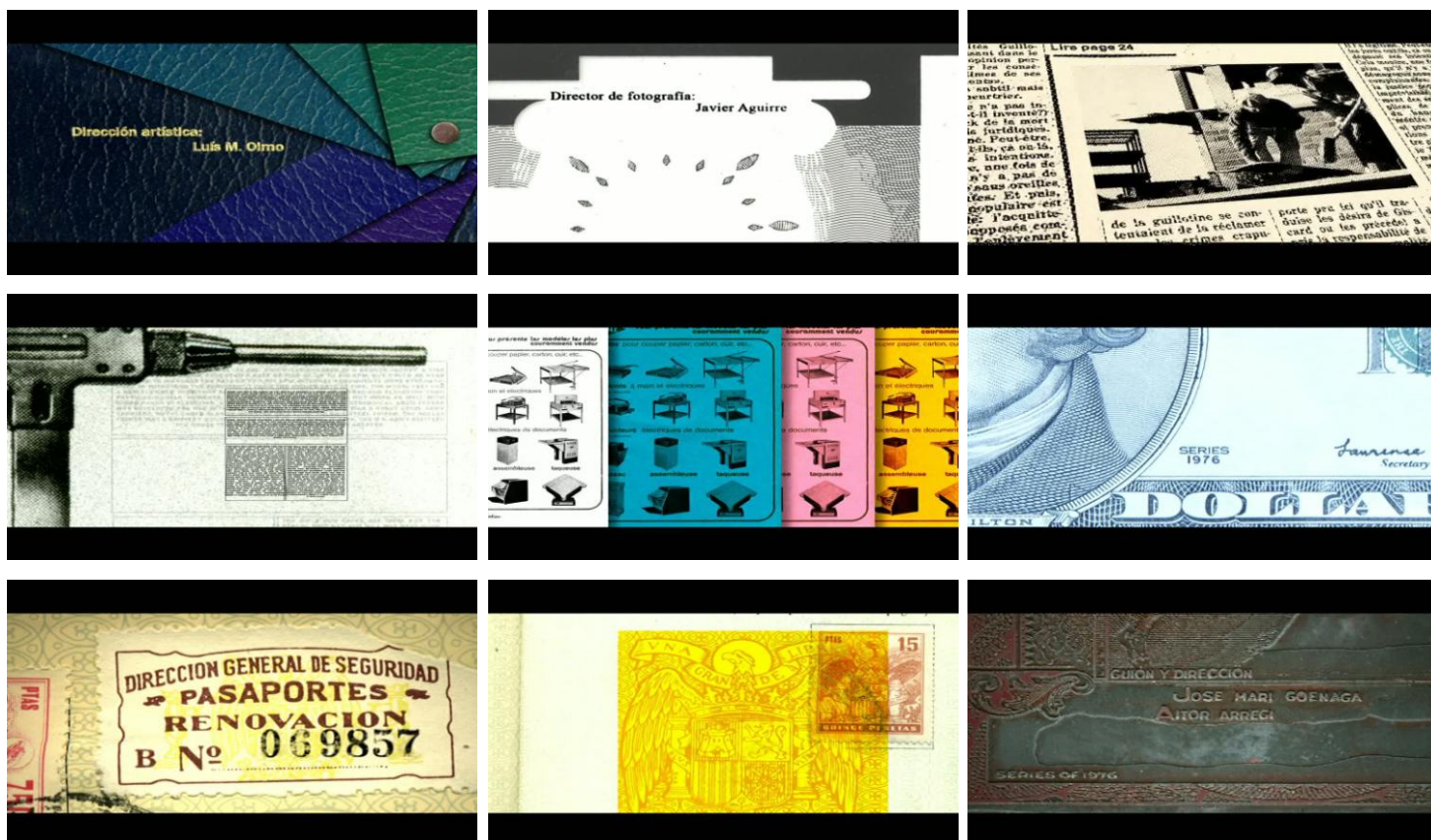


11.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *Lucio*

El documental ofrece un nivel alto de calidad técnica en todos los ámbitos generales de grabación y montaje, aunque podemos destacar particularmente los repertorios gráficos y las dramatizaciones. Analizamos a continuación algunos de estos aspectos por separado:

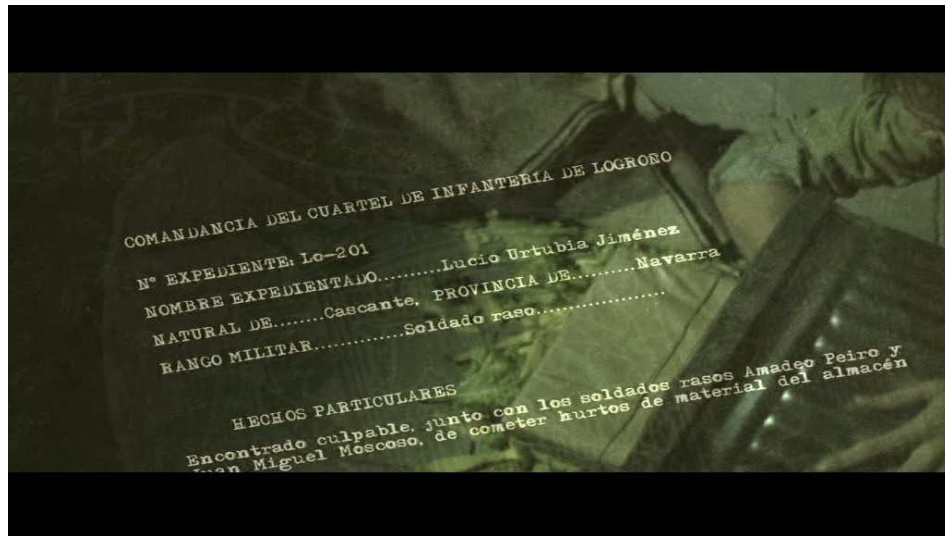
Grafismo: El abundante trabajo de postproducción y grafismo en *Lucio* abarca varios campos:

- Generación y tramitación de documentos falsos: Con frecuencia el montaje incluye animaciones o fondos gráficos basados en las actividades de falsificador de Lucio Urtubia. Recorren todo el metraje, desde los créditos de inicio, generados sobre fondos animados de imágenes relativas a estas tareas clandestinas, hasta algunos fragmentos más explicativos, donde el grafismo se pone al servicio de la voz en off para ilustrar, por ejemplo, cómo se distribuía el dinero generado por las nóminas falsas.



Diferentes imágenes de la composición animada que conforman los créditos de inicio

En todos estos casos, se combinan diferentes colores, texturas y animaciones que ofrecen dinámicas visuales muy llamativas.

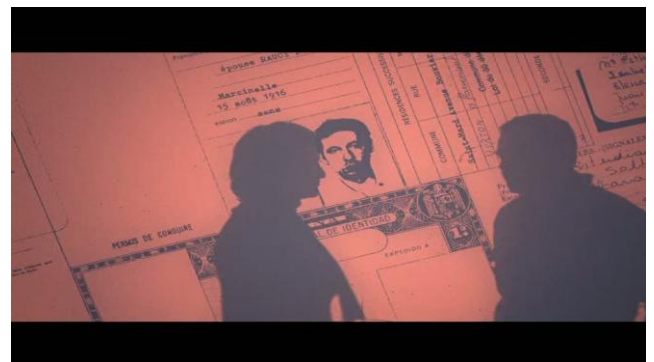
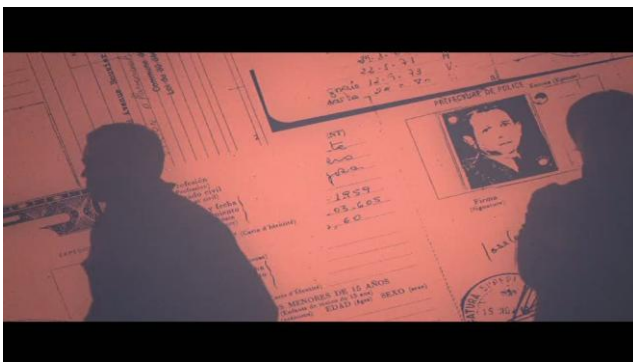


El texto del documento militar que inculpa a Lucio se ha transparentado sobre imágenes de una dramatización recién incluida en el montaje



Dos instantes de una animación en la que se explica visualmente una operación de blanqueo de dinero

En otros casos, los grafismos se combinan con planos de imágenes grabadas del natural para generar otros efectos más o menos espectaculares.



Arriba: dos instantes de una animación que combina imagen de personas grabadas en cámara (siluetadas/recortadas sobre el fondo) con fondo gráfico de documentos de identidad. Abajo, dos instantes de una composición similar sobre un fondo de mapa geográfico. En este caso los actores han sido grabados en angulación cenital, para generar concretamente un efecto visual de movilidad por Europa.

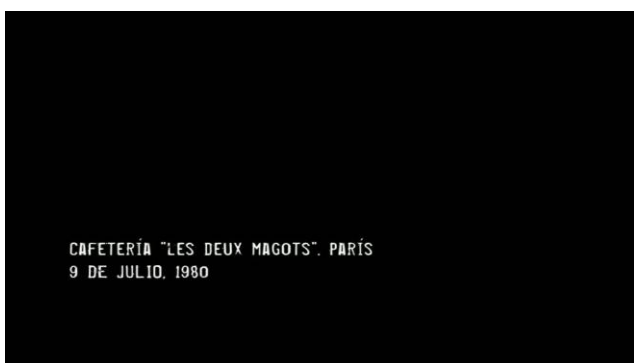


- Secuencias elípticas: Como ya se ha comentado, en el documental se incluyen algunas secuencias que condensan procesos biográficos del protagonista. Los resultados en imagen se acercan al collage que mezcla fotografías, fondos de color, imágenes siluetadas, etc. Cada elemento de la composición cobra valor informativo, al aportar contexto y referencias explícitas a lo que se narra.



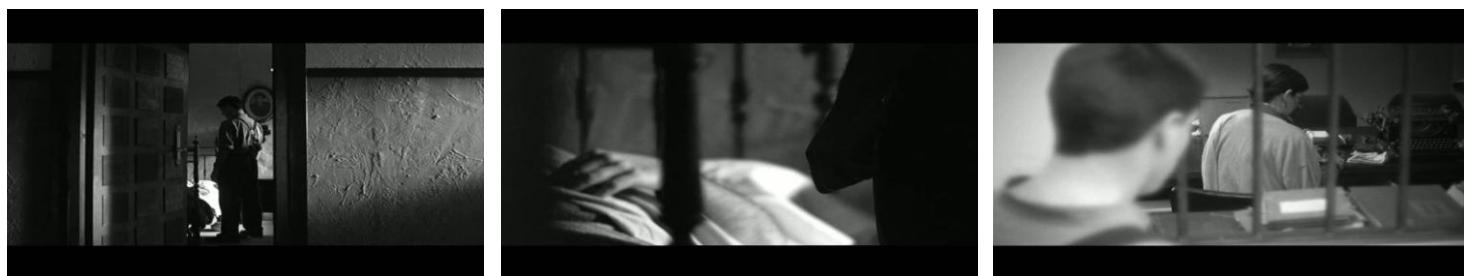
Tres instantes de una composición animada en forma de collage, en la que las fotos, logos, fondos, recortes de prensa, etc. se combinan en una secuencia con unidad semántica (las relaciones de Lucio con la CNT y con otros movimientos anarco-sindicalistas)

- Localizadores: la estructura prácticamente lineal en Lucio, no exenta de complejidad, se articula con localizadores que ayudan al espectador a ubicar las referencias espacio-temporales. Además, la estética de formación de los localizadores (recreando la clásica escritura mecanografiada, formándose el texto letra a letra con efectos de sonido de teclado) contribuye a la atmósfera policiaca del documental.

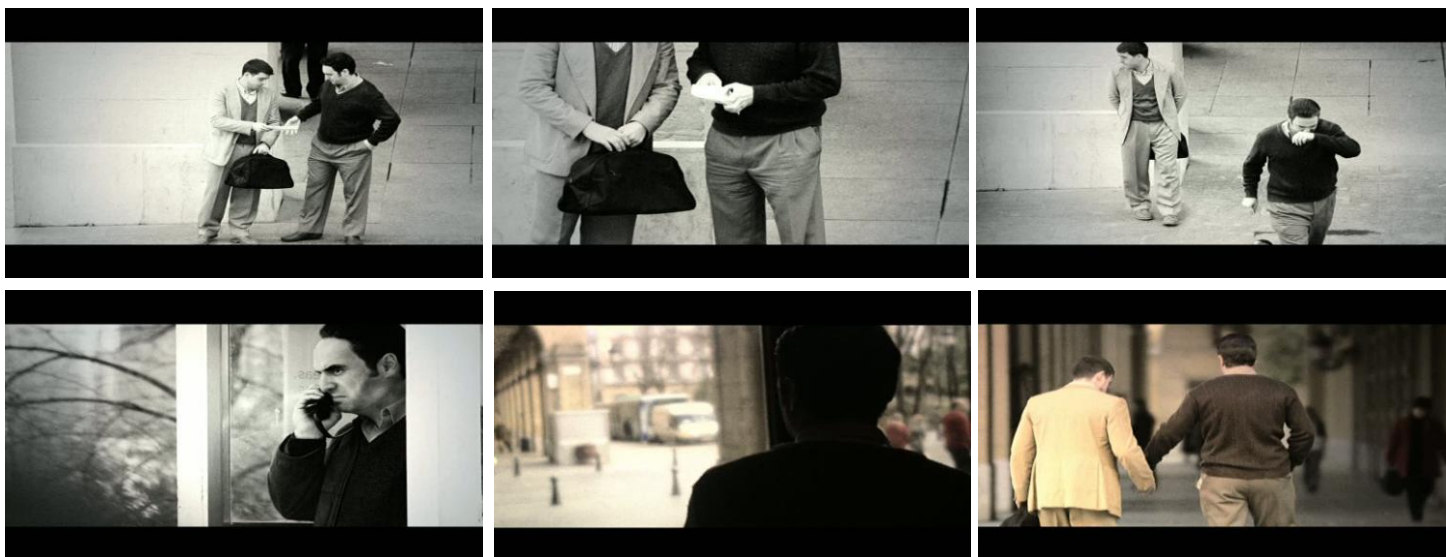


Dos ejemplos de inclusión de localizadores

Dramatizaciones: Como ya comentamos, siendo episodios casi siempre intrigantes y/o violentos, la cámara y el montaje aportan mucho de los rasgos clásicos de estos géneros: encuadres parciales que ocultan rostros, montajes picados y rápidos (de planos cámara en mano) en secuencias violentas (que apenas permiten distinguir la información de cada plano), planos en los que se incluyen cambios de foco, músicas extradiegéticas de suspense, etc. Todos estos elementos ofrecen una calidad de conjunto muy próxima a los estándares estéticos del cine de ficción. Además de la cuidada estética de los encuadres, en *Lucio* se utilizan texturas de imagen especial (grano grueso, ruidos de imagen....), así como virados a blanco y negro y a otros tonos (sepías y gamas similares) para recrear los episodios dramatizados y diferenciarlos así del tiempo presente del relato (el que constituyen en este caso las entrevistas, principalmente).



Imágenes de la dramatización del padecimiento mortal del padre de Lucio y de sus primeros planes de atracar bancos



Imágenes de dramatización de los movimientos clandestinos de intercambio de dinero, cheques y nóminas falsas. En este caso, las cuatro primeras imágenes son fotos fijas, mientras que el resto son planos grabados y montados con su velocidad normal.

Banda sonora: El diseño sonoro en *Lucio* culmina en una mezcla muy trabajada de músicas no diegéticas y de efectos de sonido que añaden suspense y verosimilitud, respectivamente, a cada una de las dramatizaciones incluidas.

En cualquier caso, la música no diegética se extiende en ocasiones a otros momentos no ficcionalizados, llegándose a producir juegos retóricos marcados, como es el contrapunto musical que ofrece la música alegre y folclórica de letra patriótica (“España no hay más que una”) que cubre una secuencia cuyo montaje de imagen culmina con el plano de un ajusticiamiento por garrote vil.

Por último, cabe destacar que Lucio mantiene también un ritmo muy dinámico en cuanto a banda sonora se refiere. A la proliferación de músicas y efectos de audio hay que sumar el efecto enriquecedor, a efectos rítmicos, de ofrecer la narración en off con dos voces diferentes.

11.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *Lucio*

Como se ha venido argumentando, el retrato global de Lucio termina por parecerse a una especie de Robin Hood político, un activista cuyas acciones delictivas son presentadas y justificadas en pro de unos ideales que para su autor son legítimos y coherentes. Su verbo fácil, su ánimo contagioso, la intriga que destila la narración formal y el humor que impregna todo el metraje se conjugan en este resultado amable.

Finalmente podemos decir que la personalidad de Lucio se impone por encima incluso de sus acciones políticas y hasta de su ideología. Lo espectacular de su vida clandestina es el factor que alimenta el documental, y por ello las dramatizaciones de sus actividades terminan por coger un peso muy significativo. Uno de los directores del documental se preguntaba en una presentación del mismo sobre el alcance de las recreaciones, ya que temían que terminaran por eclipsar al resto del metraje:

Porque la historia de Lucio se presta mucho al sensacionalismo. No sé si en algún momento hemos caído en eso. En todo caso nuestro objetivo era mostrar un retrato de su personalidad, que va más allá de ideologías. Se trata de la fuerza que puede llegar a desarrollar una persona, y de cómo afronta la vida. Para mí Lucio es pura acción (Goneaga en Grupo de Acción Social, 2007)

Respecto a los contenidos informativos, los autores se esfuerzan por que el documental se cimente sobre datos y testimonios creíbles. Para ello se incluyen múltiples contextualizaciones que dan crédito a lo narrado, bien sea a través de la narración en off o con inclusión de imágenes de archivo diversas, entre las que destacan precisamente las que aluden a medios informativos de la época. También, lógicamente, con el criterio de autoridad que se les supone a las personalidades entrevistadas. Y, por último, se cuenta con la inclusión de fragmentos de noticiarios e informativos de la época que ofrecen un contexto periodístico muy estimable a la hora de envolver las aventuras de Lucio en un halo de autenticidad y relevancia.

Sin embargo, no se renuncia tampoco a la duda razonable. Y se producen no pocos momentos, ejemplificados más arriba, en los que lo que cuenta el protagonista entra en colisión con lo aportado por otras fuentes, bien sean otros testimonios o algunas de las imágenes incluidas. A veces es el propio Lucio el que se encarga de explicitar que se guarda informaciones conscientemente.

Hay por tanto hechos que no quedan del todo ratificados, bien porque no se han podido documentar, bien porque los testigos ocultan información o la ofrecen de forma parcialmente contradictoria. Así ocurre, como ya se ha explicado, con algunos casos de secuestros y/o posesión de armas, sobre los que hay totales explícitos de Lucio (citados más arriba) en los que admite que se reserva datos. En otros casos, son totales yuxtapuestos de varios protagonistas los que dan lugar a la duda. Hacia el minuto 27, por ejemplo, Lucio cuenta su encuentro con el Che Guevara, con el que supuestamente mantuvo una reunión para planificar la devaluación del dólar. Inmediatamente a continuación, se incluye un total de Germinal García, ex-secretario de la CNT en París, en el que manifiesta: “Jaja, eso yo no me lo creo, yo no me lo creo... yo creo que lo habrá soñado”. A continuación, el que habla es Daniel Alarcón (guerrillero cubano), para ratificar a Lucio: “Sé que es real”. E inmediatamente después, tras esta pequeña incertidumbre, el montaje incluye una foto en la que aparecen caminando juntos el Che Guevara y Lucio, aunque no se contextualiza de ninguna forma la procedencia de la foto (ni su fuente de procedencia, ni su fecha, ni el contexto en que se tomó la imagen). Los directores admiten que quisieron, conscientemente, “dosificar la información, presentar secretos y dejar algunos cabos sueltos” (los directores en Gauna, 2007).

Así que en este sentido el documental ofrece pequeñas grietas sobre su discurso de realidad que, lejos de ensombrecerlo, vuelven a jugar a su favor, sobre todo porque siguen aportando enigma y leyenda a la de por sí intrigante figura de Lucio. Y así lo creen también sus propios creadores, que ven en estas regiones de *claroscuro* una de las facetas más atractivas y magnéticas de Lucio. Así se entiende en el texto incluido en el dossier de prensa:

Esta dicotomía, estas contrariedades son las que dan riqueza al personaje de Lucio. También lo hacen los claroscuros de los que está repleta su biografía. No se saben ni la mitad de las hazañas y fechorías en las que ha estado envuelto Lucio, lo cual estimula la labor del documentalista (...) Lucio no es blanco o negro. No es villano o héroe. No queremos mostrarlo así. Deseamos contar la historia de un hombre desconocido por estos lares –sus lares–, que como un personaje de una novela de aventuras, ha vivido una vida llena de grandes picos dramáticos.

Por ello todas las estrategias de **Lucio** pueden mirarse bajo el prisma del culto a la personalidad del protagonista. Se potencian sus lados heroicos, contradictorios, subversivos, y sus rasgos de personalidad inquieta, tierna y espontánea. El contexto histórico es el perfecto telón de fondo, el campo de aventuras idóneo sobre el que el protagonista del documental proyecta su activismo. Y tampoco conviene olvidar, a efectos de extraer significados sintomáticos, que Lucio se estrena en una época de cierto descontento social, donde el activismo de los anti-globalización y anti-sistema convive con otros caldos de cultivo de malestar ciudadano (en la segunda parte de la década de los 2000 empiezan a gestarse las movilizaciones que culminarán en las manifestaciones y demás actividades del 15-M). Por todo

ello, el retrato de este luchador anti-sistema, que miró de frente a los bancos para echarles un pulso y que hizo de la subversión su razón de ser, le eleva prácticamente a categoría de héroe y de modelo a imitar.

Por tanto, **Lucio** es un peculiar caso en el que significado referencial (la biografía y los rasgos de personalidad de Lucio y sus andanzas históricas vinculadas al anarquismo) y el significado sintomático (los claroscuros sobre la verdad histórica de su activismo subversivo) pugnan en un tira y afloja del que surge, precisamente, la energía que atraviesa todo el metraje.

Notas al capítulo 11

¹⁶³ Gummo Films (2009). *Garbo, el espía. El hombre que salvó el mundo. Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.garbothemovie.com/>

¹⁶⁴ En el dossier de prensa del documental el director y guionsita, Edmon Roch, niega explícitamente que la película sea un fake (falso documental):

P: Se trata de un mockumentary (falso documental), ¿verdad?

R: No, no: es fiel a la realidad. Aunque es tal la locura, la imaginación y tiene un ritmo tan trepidante que cualquiera que no conozca la verdad de primera mano puede sentirse tentado a creer que contiene ciertas dosis de invención. Tal vez se deba a que Pujol era un gran fabulador, seguramente uno de los escritores más importantes del siglo XX. Y no por su calidad literaria, que era barroca y tosca, sino porque tenía a un grupo selecto de lectores que le creían a pies juntillas. Pujol no escribía para el gran público, sino para convencer y manipular a los enemigos. La realidad siempre supera la ficción.

¹⁶⁵ Estas y otras declaraciones del mismo evento reseñadas en este capítulo fueron obtenidas personalmente en el coloquio posterior al estreno del documental en la Seminci de Valladolid, en su sección “Tiempo de Historia” (23/10/2010)

¹⁶⁶ Albert Solé en el coloquio citado.

¹⁶⁷ Coordinado por Alfonso Domingo, David Lara, Diego Mas y Miguel Ángel Roland, la serie de cortos incluidos en el documental alcanza la cifra de 31 directores: Pedro Barbadillo, Sergio Cabrera, María Campuzano, Carlos Carmona, Jaime Chávarri, Leslie Dann, José F. Echevarría, Javier Fernández, Ángeles González-Sinde, José Heredia Moreno, Twiggy Hirota, Jorge Iglesias, Estela Ilárraz, Octavio Iturbe, Guido Jiménez, David Lara, Borja Manso, Manuel Martín Cuenca, Nacho Maura, Vicente Mora, Miguel Ángel Nieto, Daniel Quiñones, Miguel Santesmases, Rocío Sierra, Gonzalo Tapía, Catherine Ulmer, Ángeles Vacas, Óscar Villasante Ochoa, Gonzalo Visado (además de 2 de los coordinadores: Alfonso Domingo y Miguel Ángel Roldán)

¹⁶⁸ José Luis Castro de Paz y José Manuel Sande nos concretan más, explicando que el fragmento presenta al “gran fotógrafo gallego Manuel Ferrol y su truco visual del barco que llega, al modo en que lo hiciera en la segunda mitad de los años 50 para la notabilísima película de Rafael Gil *Camarote de lujo* (1958)” Castro y Sande, 2007: 261)

¹⁶⁹ “No me importa que se vea a quien mimo”, dice la propia directora sobre *Santa Liberdade*. Margarita Ledo es, efectivamente, nacionalista gallega reconocida y militó hasta 1980 en la UPG (Unión do Pobo Galego).

¹⁷⁰ La escasez de material audiovisual sobre la guerrilla de los maquis es un hecho que constatan muchos expertos, como Casimiro Torreiro, cuando argumenta que los directores ceden el protagonismo a las palabras de los entrevistados, “conscientes de que no existe memoria gráfica, y mucho menos cinematográfica, de su vida en las montañas o en las ciudades (de algunos de los comandantes guerrilleros no hay ni siquiera fotografías familiares solventes, que permitan identificar y fijar sus rasgos)” (Torreiro, 2007: 90)

¹⁷¹ Irusoin y Moriarti Produksioak (2007). *Lucio. Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.lucio.com.es/descargas/dossier/dossier-lucio-cast.pdf>

¹⁷² Como ya se ha explicado en la introducción al segundo bloque de la tesis, el documental biográfico no se analiza como categoría independiente. Sus numerosos ejemplos quedan repartidos según sus temáticas.

¹⁷³ RAE (2001): DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA - Vigésima segunda edición.

¹⁷⁴ Utilizamos el término *dramatización* para referirnos, como explicamos en el capítulo 6, a las reconstrucciones de acontecimientos realizadas en clave de ficción (con actores, actrices, decorados, vestuario, etc.), cumplen con la función de recrear sucesos de cuya existencia hay constancia pero de los que no existe registro audiovisual. Vallejo (2007: 93) las denomina *reconstrucción profilmica* (diferenciándola de *realidad profilmica*).

¹⁷⁵ Puede repasarse la definición de secuencia de montaje en el punto 6.5.3.

CAPÍTULO 12. Análisis de documentales sobre *Temas sociales*

12.1. Introducción al capítulo 12

Títulos destacados:

En construcción, José Luis Guerín, 2001

Suite Habana, Fernando Pérez, 2003

De nens, Joaquín Jordá, 2003

La casa de mi abuela, Adán Aliaga, 2005

Polígono sur (El arte de Las Tres Mil), Dominique Abel, 2006

Septiembre, Carlos Bosch, 2007

A través del Carmel, Claudio Zulián, 2007

La vida loca, Christian Poveda, 2008

Anclados, Carlota Nelson, 2010

Nagore, Helena Taberna, 2010

La sociedad como esfera en la que se gestiona lo público y, más concretamente, sus conflictos más ocultos, son los temas protagonistas de los documentales incluidos en esta categoría. La mayoría de estos trabajos parecen indagar en realidades y colectivos que permanecen fuera de la cara vista de las ciudades, y es en ese espíritu alumbrador donde el documental encuentra su mayor sentido. Denuncias, reflexión crítica o simplemente reflejo de realidades poco conocidas constituyen el leitmotiv de estos largometrajes.

Merece especial atención ***En construcción***, por muchos factores que le han hecho convertirse en un auténtico hito dentro de la producción documental de largometraje en España. Si cinco años antes ***Asaltar los cielos*** había reabierto la senda de los estrenos documentales en sala cinematográfica, ***En construcción*** viene a ser la piedra angular del reconocimiento del documental por parte de crítica (multitud de Festivales han exhibido y premiado el trabajo) y de público¹⁷⁶.

En construcción condensa en 125 minutos más de 100 horas de material bruto rodado durante dos años para narrar la construcción de un nuevo edificio sobre un contexto de destrucción (o desaparición) del estilo de vida del Barrio Chino sobre el que se levanta el inmueble. Lo hace a través de varios protagonistas del barrio: obreros, un marinero retirado, un inmigrante marroquí, una pareja joven, algún indigente... A nivel expresivo, el documental mantiene un estilo visual muy marcado: la cámara permanece en todo momento a distancia prudencial de los personajes; no hay voz en off que narre el documental y el paso del tiempo fluye como un protagonista más del film. La ausencia de narrador explícito marca unos silencios prolongados que invitan a la mirada sosegada por parte del espectador, y que sólo se rompen con los diálogos (diegéticos) de los personajes protagonistas. Se intuye, muy sutilmente, una metadiscusión sobre el propio proceso de documentación de la realidad. “Cosas vistas y oídas

durante la construcción de un nuevo inmueble en ‘el Chino’, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”, reza en créditos de inicio el film. Además, en el plano de presentación, el que contiene el título del documental, puede observarse una serie de ojos (*grafiteados* sobre un muro), que aluden a la propia *mirada* del documental, a esas *cosas vistas y oídas* (los mismos ojos aparecen hacia el final, en fragmentos descompuestos, cuando el muro es demolido).



A la izquierda, los ojos pintados sobre el muro, que sirven de fondo al grafismo del título que abre el documental (min. 1). A la derecha, los fragmentos de fachada se caen al ser demolidos (min. 97)

A estos detalles hay que sumarle la notable presencia de artilugios y medios audiovisuales en el contenido del documental. Nos referimos a cámaras de vídeo y fotos, televisiones, radios, conversaciones de personajes sobre películas vistas en televisión, etc. Son en casi todos los casos presencias de dispositivos que a su vez documentan alguna realidad (muchos de ellos, concretamente, registrando las obras de rehabilitación del cementerio del siglo VI). El hecho de que el documental se centre en documentar la muerte de un barrio en el que a su vez se ofrece el descubrimiento de unas ruinas históricas, sumada al resto de detalles citados, hacen de ***En construcción*** un metadiscurso casi perfecto, cuya finalidad parece ser la de hacernos reflexionar no sólo sobre el paso del tiempo, sino sobre la documentación y las miradas sobre el mismo. Por eso la narración se hace explícita en algunos momentos (en miradas a cámara de los personajes, o en ese larguísimo travelling final, que alcanza categoría de atrevimiento en un estilo de narración caracterizado por planos estables sobre trípode, restando presencia a la cámara)¹⁷⁷.

Sobre ese fondo metadiscursivo, el documental deja sitio a otras reflexiones que tienen más que ver con la denuncia social, dando cabida a estampas muy elocuentes en este sentido. Valgan como ejemplos el fragmento en el que un indigente observa, tirado en la calle, un castillo de fuegos artificiales cercano. O los reivindicativos discursos proletarios del obrero marroquí. Hacia el final del metraje, algunos potenciales compradores de viviendas, entre ellos algunas parejas de aparente status social acomodado, visitan los nuevos pisos, ya puestos a la venta, y ofrecen ciertos reparos ante la idoneidad de la zona “Esto, ¿cómo se cerrará? Si no,

esto será un paso para todos”, “Esperemos que con los años todo esto sean casas nuevas, y las vistas sean todas mucho más bonitas”, “Una cosa muy importante es a ver qué vecinos tienes”... El trasfondo de prostitución, drogas, ocupación, bares de barrio y marginalidad sobre los que se construye el nuevo edificio adquieren carácter de metáfora, sin sutilezas, para reflexionar sobre los propios cimientos de la sociedad del bienestar. Esas parejas acomodadas que buscan piso para construir su futuro contrastan brutalmente con la pareja protagonista que, justo a continuación, en una especie de epílogo, avanza hacia ninguna parte en ese eterno travelling final.

La demolición de un viejo hogar es también el hilo conductor de ***La casa de mi abuela***, y, al igual que ocurre con ***En construcción***, sirve de base argumental sobre el que inscribir una mirada, en este caso tierna y poética, sobre la convivencia de una abuela (Marita Fuentes) con su nieta (Marina Pastor). Sin narración en off, es la cámara la que se preocupa de rescatar detalles que intentan elevar lo cotidiano a categorías más universales: la soledad, el paso del tiempo, el cambio generacional, el desgaste físico y mental del envejecimiento. Las únicas locuciones de off que salpican la narración corresponden a lecturas de una carta infantil en la que la niña relata la relación con su abuela.

Las músicas no diegéticas (y de banda sonora original), las cartelas de presentación de personajes y situaciones, los encuadres al rescate de los detalles más nimios, los montajes de clips que dinamizan la narración con algunos acelerados y/o ralentizados de imagen, el estilo cuidado de los grafismos usados, etc. confieren al conjunto una elegancia poética muy estimable. La cámara y el montaje denotan un estilo poco intervencionista, pero sin borrarse del todo (hay momentos, de hecho, en los que la niña habla a cámara)

Sin pretensión, al menos aparente, de entrar a fondo en casuísticas sociodemográficas, el retrato de la cotidianeidad de abuela y nieta y los diálogos sobre ciertos aspectos vitales (véase la conversación que la abuela mantiene con sus vecinos sobre la cesta de la compra en el minuto 16, o sobre la religión y el paso del tiempo en el minuto 45) invitan al espectador a reflexionar sobre el devenir social.

Suite Habana relata un día cotidiano, cualquiera, de una decena de ciudadanos de La Habana que se convierten en protagonistas desde el preciso momento en que son presentados con cartelas: “Francisquito, 10 años”, “Iván, 30 años”, “Amanda, 79 años”, etc. No hay entrevistas, ni diálogos, ni narración en off, sino que la vida de los habitantes de La Habana intenta mostrarse a través de una expresión audiovisual muy cinematográfica: encuadres de composición casi pictórica, fotografía muy cuidada, y movimientos de cámara complejos (grúas incluidas). El elemento visual sobresale en un conjunto en el que también la banda sonora fluye por derroteros poco habituales en el documental: sin entrevistas, sin voz en off, con apenas unas frases sueltas (de sonido ambiente) que salpican muy puntualmente el metraje, la narración parece querer autoexcluirse hasta ser una mínima presencia.

En cualquier caso, el director concibe la obra como un documental, tal como ha defendido en numerosas ocasiones:

Cuando se le preguntó hasta qué punto las escenas eran creadas, recreadas o documentadas, afirmó que la cinta es en rigor un documental, en tanto que los personajes son reales, "no se recreó nada, esas son sus casas, esa es su manera de vivir, sus gestos, sus actividades cotidianas. Lo único que me dije fue, bueno, si los voy a filmar en su vida cotidiana quisiera hacerlo con una puesta en escena, un lenguaje que le debe mucho al cine de ficción pero sin traicionar la realidad" (García Hernández, 2003).

Y de hecho, no faltan en ***Suite Habana*** estrategias audiovisuales típicas de ficción, como los montajes paralelos expresivos, como el establecido entre los planos de unas ollas a presión puestas al fuego y lo de unas muchachas jóvenes y bellas caminando (min. 17); los contrapuntos de audio, como el establecido entre la música sacra de la banda sonora y las imágenes de juergas nocturnas (min. 63) o los clips de montaje, como el que aglutina a todos los personajes del vídeo usando un faro marítimo como leitmotiv (min. 81). Todos los recursos están sutilmente empleados para reflejar una imagen poética y crepuscular de La Habana.

El director aplica su mirada creativa para reflejar la realidad tal cual él la percibe, en un documento que da una interesante muestra de una sociedad de escasez, de entorno urbano destartado por el paso del tiempo, en el que sus habitantes sueñan con un mundo mejor, sin descartar que sea éste mismo en el que ya viven. Es muy elocuente la reiterada alusión a la escultura de John Lennon, cuya referencia aquí alude a un mundo imaginado mejor, en una (quizá) sutil crítica al sistema¹⁷⁸.

En cualquier caso, es un retrato social de gran valor. Algunos autores y críticos reconocen su valor precisamente como documento de una época, precisamente por moverse en unos márgenes poco transitados por los discursos oficiales y oficialistas.

Tratándose de un documento también de una parte de la realidad, posiblemente una de las menos vistas en informativos y películas sobre las realidades cubanas, resulta muy interesante ignorar hasta qué punto ***Suite Habana*** conformará, en un futuro, un instrumento de conocimiento de lo que fue la vida popular en el régimen tardocastista (Corral, 2003).

Y otro tipo de retrato colectivo social lo encontramos en ***A través del Carmel***, que dedica sus 92 minutos a recorrer el barrio barcelonés de El Carmel desde una mirada que se centra en muchos de los protagonistas que componen el tejido social del barrio, desde vecinos particulares hasta asociaciones culturales, pasando por comercios privados, por el mercado o por el centro de salud. Todo cabe en un documental cuyas propuestas de contenidos y de puesta en escena resultan tan meditadas y diferentes que es quizá el título más original de los trabajos contenidos en esta clasificación. Dedicamos el análisis en profundidad de este capítulo a ***A través del Carmel***.

En ***Polígono sur***, de Dominique Abel, el homenaje al músico flamenco Pepe "el quemao" sirve de hilo conductor a un metraje que, en un informal (y televisivo) estilo de cámara en mano, frecuente personas y lugares en una acumulación de testimonios y cantes/bailes más o menos improvisados. No termina de profundizar en las causas o consecuencias de los conflictos que

se intuyen en los testimonios de los protagonistas, aunque tampoco parece ser su objetivo. *Es una película musical*, según la propia directora. En cualquier caso, el documental no renuncia a ese factor social tan característico que se hace palpable en cada plano, en cada testimonio. Y así se publicita en el tráiler, donde la voz en off afirma lo siguiente:

LOCUCIÓN TRÁILER: Hay un barrio en Sevilla donde los taxistas no se atreven a entrar. Azotado por el paro, la droga y la delincuencia, bendecido por el talento, un lugar donde todo es posible (...) **Polígono Sur**, de Dominique Abel, retrata la vida en las Tres Mil Viviendas, construido para realojar a miles de familias gitanas en un intento de reinserción. Lejos de sus raíces, y perdidas sus costumbres, al gitano de las Tres Mil sólo le queda el flamenco (...).

El flamenco como excusa, y hasta como protagonista, al ser el elemento que hilvana el discurso, pero inmerso en un conjunto en el que cada fotograma invita a hacer miradas reflexivas sobre un estilo de vida y sobre alguno de sus rasgos característicos: la camaradería y el respeto entre sus habitantes, la escuela de vida y de arte que reciben los niños (en muchas ocasiones en detrimento, por descarte, de las escuelas oficiales), la fiesta ritual alrededor de la hoguera, el reparto de roles entre hombres y mujeres, las conducciones en coche más o menos temerarias, etc.

De nens es, aparentemente, la crónica de los juicios llevados a cabo sobre el caso de pederastia del Raval (que en 2001 sentenciaron a Xavier Tamarit y a Jaume Lli a ingresar en prisión). Pero tras esta primera lectura, Joaquín Jordá ofrece unos planteamientos muy afilados sobre el funcionamiento de las esferas de poder, y, muy especialmente, sobre los juicios paralelos que los medios de comunicación establecen en estos casos de marcado seguimiento mediático. A estas dos líneas de contenido se suma una tercera, constituida por unas dramatizaciones (incluyendo interpretación de canciones, a cargo de Albert Plá), que, quebrantando la narración documental, permiten incluir comentarios más o menos abiertos del propio Jordá sobre el caso que se plantea (él mismo protagoniza alguna de esas escenificaciones, por otro lado típicas en su filmografía). Esta apuesta por la ficción dentro del documental sugiere una voluntad, en el caso de Jordá, de hacer visible precisamente *la mano que mece la cuna*, que el espectador sea consciente de que lo que tiene delante no es *lo real*, sino un discurso elaborado, y personal (por eso él mismo se hace presente en las dramatizaciones) sobre la realidad, y el incluir piezas dramáticas en sus trabajos parece poner en cuestionamiento el estatus concedido al documental de garante de la objetividad y fidelidad respecto a la realidad. Volvemos a encontrarnos a un documentalista (un cineasta) que hace visible las limitaciones del medio para reflejar *lo real*.

Quizás pudiera sostenerse que el cine «documental» de Jordá lleva al límite aquella «ley de la amalgama» formulada por André Bazin en sus célebres trabajos sobre el neorrealismo italiano, en los que el crítico francés destacaba cómo la mezcla de actores no profesionales con profesionales (éstos, además, utilizados en registros opuestos a los que hasta entonces habían venido practicando) estaba, en buena medida, en la base de la sensación de verdad que desprendían los films adscritos a la «escuela italiana de la Liberación», otorgando a su nuevo realismo, un «suplementario poder de ilusión». Sólo que, en el caso de Jordá, el efecto buscado es, justamente, el opuesto: no tanto

multiplicar la sensación de verdad como socavar los fundamentos estable de esa supuesta verdad, volviéndola problemática, convirtiéndola en terreno minado (Zunzunegui, 2007: 186).

Como planteábamos al inicio, *De nens* instauro su mirada en un caso latente, “muy catastrófico”, pero oculto, que el director detecta en la sociedad. Extrae un tema relevante, informativamente hablando, de un entorno aparentemente estable. Y al indagar en él descubre conexiones sorprendentes entre el tema tabú, la pederastia, con ciertos planes urbanísticos de las esferas políticas, justificados frente a la opinión pública desde el “saneamiento” de estos pecados¹⁷⁹.

Esta habilidad de Jordá para traspasar con su mirada la superficialidad de los hechos ejemplifica bien una de las mayores potencialidades del documental informativo, que es la de ir más allá de los temas fugaces de la actualidad, para indagar en los aspectos perdurables, profundos, no tan sujetos a caducidad inmediata. Se parte de un hecho de relativa actualidad (había pasado un par de años desde que se conoció el tema, pero seguía presente en los medios), para profundizar en lo que esos hechos tienen de permanente: las luchas de poder, la actuación de los medios de comunicación, la mezquindad humana, los deseos sexuales ocultos, los temas tabúes sobre los que no se habla en sociedad, etc. *De nens* se convierte así en un interesante ejercicio reflexivo y creativo sobre las esferas de autoridad y sus relaciones con el mercado, e invita al espectador a replantearse ciertas cuestiones de permanente actualidad, como son la fiabilidad de la justicia, los ajustes de cuentas, el tráfico de informaciones privilegiadas, etc. Y, al mismo tiempo, apunta una serie de críticas razonables sobre el modus operandi de ciertos medios de comunicación a la hora de elaborar sus informaciones. Así responde Jordá al ser preguntado por la cobertura del caso que hicieron los periodistas:

Había overbooking (de periodistas) por las mañanas, y a partir de las dos, si aquello duraba, no había nadie. Desinformaban, no informaban sobre lo que ocurría durante la tarde. Lo que me parece peor es que tampoco informaban por la mañana. En la película están marcados sus comportamientos, hay una tendencia muy acusada a dar como bueno, como fiable, como exacto, lo que da la policía. Ellos no investigan, es la policía que investiga, da un informe, y la prensa lo recoge y jamás los discute. Durante el franquismo, todo el mundo sabía que la policía mentía. Los periodistas de entonces no podían decirlo, pero lo daban a entender. Ahora hay un giro: ¿ahora se supone que la policía no miente, la policía dice la verdad? La policía sigue mintiendo; en cambio, a la prensa jamás se le ocurrió que esto podía ser así (Jordá en Seifert y Castillo, 2004).

La realización en *De nens* es simplemente discreta, ofreciendo incluso sensación de amateurismo en algunas grabaciones. En montaje, sin embargo, sí hay algunas composiciones de interés, como pueden ser los montajes paralelos de contrastes, los clips de música aprovechando los temas de Albert Plá o el inteligente uso de los recursos (planos de escucha de acusados y letrados, principalmente) en el juicio. Igualmente, la crónica del juicio se resuelve con fluidez, pues además de las grabaciones in situ, el montaje ofrece resúmenes estratégicos insertados puntualmente (véase la recapitulación ofrecida aprovechando la crónica de un periodista para su medio de comunicación en el minuto 144).

Anclados es un trabajo del que igualmente conviene destacar la sutileza a la hora de aplicar el punto de mira. De nuevo un tema pequeño, olvidado, tan despreocupadamente oculto para el conjunto social como importante para sus protagonistas. En este caso, se retratan las vicisitudes de un grupo de marineros que viven en barcos de la antigua Unión Soviética, anclados (y olvidados) en un muelle de Las Palmas de Gran Canaria (España). Máximo, Volodya, Jana, Valieri y David protagonizan un relato que reflexiona sobre la decadencia de la URSS. La gran ex-potencia soviética queda poéticamente representada en un otrora gran barco pesquero, ahora oxidado y apenas reutilizable, el *Zaidan*. Al mismo tiempo, y sobre todo, el documental habla de la dignidad de esos seres humanos, que para sobrevivir al abandono y al olvido sólo pueden ofrecer coraje y esfuerzo.

Tanto los contenidos como la realización ofrecen un resultado muy crepuscular, que lógicamente representa bien lo que de fondo se cuenta: el declive de un sistema político poderoso como el de la Unión Soviética. La lente de la documentalista extrae lo que queda de una realidad sobre la que el tiempo ha transcurrido implacablemente. Las glorias de otros tiempos quedan degradadas a nostalgias prácticamente estériles en la actualidad. Sin voz en off, con músicas diegéticas acordes a esos estados de ánimo frustrados, la narración fluye muy lentamente, con encuadres que intentan arrancar poesía de los detalles (especialmente los del barco, compuestos en imágenes que son auténticas naturalezas muertas) y un montaje pausado, transparente, que en muy raras ocasiones cobra protagonismo propio (salvo alguna excepción, como el inserto brusco entre totales, en el minuto 41, cuando unas declaraciones de uno de los protagonistas son interrumpidas por las risas de otro, en un evidente juego de contraposición entre sus formas de pensar).

La vida loca ejemplifica, de forma trágica, hasta qué punto ciertos documentales indagan en realidades peligrosas, poco transitadas por los medios de comunicación porque precisamente hay personalidades e instancias poderosas tras ellas intentando que no salgan a la luz. Christian Poveda, su director, apareció muerto el 2 de septiembre de 2009, meses después de estrenar su documental, asesinado a manos de componentes de la pandilla (mara) 18 de El Salvador¹⁸⁰, la misma mara con la que había pactado el rodaje del documental. El móvil del asesinato parece ser que fue el soplo recibido por la mara 18 de que Poveda había pasado el material rodado a la policía salvadoreña (cuestión que, por otro lado, no ha podido demostrarse).

A nivel narrativo, nos encontramos de nuevo con una producción que de planteamiento renuncia tanto a la narración explícita (voz en off) como a la implícita (totales o testimonios de protagonistas). Simplemente el montaje se manifiesta como única instancia que ordena y da sentido a una serie de escenas, extraídas de la realidad, en las que se intenta retratar el día a día de las pandillas salvadoreñas y de su desgraciada convivencia diaria con la violencia y con la muerte. Estas renunciadas narrativas dejan fuera la posibilidad de extraer de **La vida loca** reflexiones profundas sobre causas y consecuencias del conflicto, ni siquiera la posibilidad de conocer opiniones de los propios protagonistas o de expertos estudiosos del tema. Pero sí que ofrece, a cambio, un retrato durísimo del que caben extraerse multitud de planteamientos: ¿es

posible poner fin a la espiral de violencia entre pandillas? ¿Están la policía y la administración salvadoreñas preparadas para ello? ¿Qué hace que unos jóvenes desesperanzados con la vida vendan su alma a unas agrupaciones que les exigen fidelidad hasta la muerte a cambio del simple sentimiento de pertenencia a un grupo? Cabe destacar que es precisamente esa ausencia de narradores la que mayor crudeza aporta al documental. Al no tener nadie que explique, el espectador queda desamparado ante la violencia extrema a la que tiene que “enfrentarse” y que tiene que digerir sólo, con sus propios recursos mentales.

El montaje, por tanto, es el encargado de ir articulando esa serie de cuadros extraídos *del natural*, en los que pueden observarse cómo los pandilleros se reúnen, se tatúan consignas o se drogan; cómo son encarcelados, juzgados, e invitados tímidamente a reinsertarse por parte de las instituciones salvadoreñas; cómo intentan salir adelante con negocios propios (como la panadería en la que colaboran varios de los protagonistas); cómo asisten a las muertes de sus colegas, en funerales en los que se reavivan los odios viscerales y se gritan a coro las proclamas de venganza. Sin embargo, sobre esta yuxtaposición de escenas aparentemente casual, el montaje se reserva una opción creativa muy efectiva, como es la de mostrar, desde el inicio, el día a día de una joven a la que el espectador terminará viendo morir asesinada al final del metraje. Un recurso más con el que, a la vez que se impacta, se intenta ofrecer esa sensación tan difícil de transferir como es la de convivir a diario con la muerte. Esta muerte súbita, vivida en cronología lineal por el espectador, y por tanto experimentada con sorpresa, va en esa dirección.

No tan violenta, aunque sí marginal, es la realidad que retrata **Septiembre**. El documental se acerca a la cárcel de Soto del Real, en Madrid (España), para retratar la vida de varios de sus reclusos y reclusas. El pretexto argumental para este acercamiento a la vida en prisión es el certamen de música (*Festival de la Canción*) que se celebra en la penitenciaría, dando la oportunidad a algunos de sus internos de ensayar, cantar y hasta viajar en gira por otras prisiones con sus temas.

De esta forma, **Septiembre** se centra en varios personajes protagonistas, presentados con su cartela y grafismo correspondiente: Arturo Jiménez, Rudolf S., Beto Usoli, Estefanía Maestre, Christian Flores, etc. Pero, curiosamente, el foco principal del documentalista no se aplica sobre el evento musical, ni tan siquiera sobre las condiciones judiciales o penitenciarias de los protagonistas, sino sobre sus historias de amor. Y este es uno de los principales aportes originales de Septiembre. Fue una búsqueda premeditada, que el director Carles Bosch pudo permitirse al conseguir de Instituciones Penitenciarias un permiso para entrar en prisión cada vez que lo requiriera. No sólo es un punto de vista original, sino una forma muy inteligente de establecer puentes con la audiencia a la que intenta llegar. “El amor para entender las prisiones”, según él mismo reflexiona, un punto de vista original teniendo en cuenta que “nadie ha explicado la prisión bajo el prisma del amor” (Cameo Media et al., 2007).

Pero lo que mejores resultados aporta al documental, y que es común a otros muchos documentales que estamos analizando en esta investigación, es el seguimiento a lo largo del tiempo de los mismos personajes. Este rastreo *en cronología* permite crear personajes, que el

espectador se identifique con ellos, y que, sobre todo, entienda mejor sus circunstancias, sus motivaciones, y hasta su sensación, diríamos, de tiempo congelado, robado, enclaustrado entre muros. También permite intensificar la sensación de intriga que supone contar los hechos en presente (*¿qué le ocurrirá a continuación a los personajes?*). En el documental, este paso de tiempo se subraya con el uso de localizadores, de grafismos indicativos: “dos meses después” (min. 33), “tres meses después” (min. 71). La cronología como aporte creativo que, estamos de acuerdo con Bosch, se traduce en un mejor trabajo informativo, y añade un plus a lo que periodísticamente puede conseguirse, por ejemplo, desde una redacción de televisión:

Como reportero sé que el tema de prisiones en reportajes es manido, y necesario (...) aquí hay un elemento distinto con respecto a un reportaje clásico de televisión sobre prisiones, un elemento que acerca el documental a la ficción, que es la cronología. Se pueden hacer muchos reportajes sobre prisiones en los que entramos, te encuentras una serie de cosas que explicas y ya está... y horizontalmente explicas *desde aquí hasta aquí* (Bosch utiliza sus manos para abarcar imaginariamente lapsos de tiempo) respecto a lo que es la prisión. Pero aquí yo puedo explicar de *aquí en adelante*, durante un año; yo creo que este vector, la cronología, para unos protagonistas que están condenados precisamente a una larga cronología, creo que facilita, primero, que se entienda mucho más lo que es la cárcel, y, segundo, que se entienda desde un discurso cronológico que siempre es mucho más ameno y mucho más cercano a la ficción, porque cualquier película de ficción recorre una cronología, un paso del tiempo; yo creo que el poder filmar una historia real, un documental, teniendo un elemento tiempo, en este caso, un año, es un regalo para el director, pero estoy seguro de que es un regalo para el espectador (...) hay diferencias entre filmar a Norma, por ejemplo, un día suelto, concreto, para un reportaje, a poder observar su evolución en el tiempo. Y eso que hacemos es periodismo (...) Los personajes te pueden dar matices en un reportaje, pero no crecen. Aquí tenemos personajes enfrentados a opciones (Cameo Media et al., 2007).

Estas *opciones*, que podemos llamar *conflictos*, son ubicadas inteligentemente en el metraje al modo de puntos de giro de un guión dramático. Arturo y su mujer se aman, pero (punto de giro) él sigue en prisión esperando juicio... Beto es un inmigrante argentino que está en prisión por robo, pero (punto de giro) a su familia le cuenta otra realidad inventada. José y Fortu han formado pareja en la cárcel, pero (punto de giro) a ella la trasladan a un centro penitenciario de Valencia, etc. Consecuentemente, van llegando los segundos puntos de giro (José pide el traslado), y hasta el clímax (se encuentran en la prisión de Valencia) y el desenlace (incierto: ella sale y no sabe, según confiesa, si será capaz de esperarle). A base de sus propios conflictos reales, los protagonistas/personajes evolucionan en la trama en una disposición narrativa clásica de tres actos.

A nivel de realización, ***Septiembre*** no se desmarca casi nunca de un estilo canónico de reportaje, correcto, sutil en sus contados toques poéticos (como el travelling de alejamiento desde la ventana de una celda en la que se celebra, a gritos compartidos con otras voces del patio, la noche de fin de año, en el minuto 52). Sí que es constatable a nivel visual la prudencia a la hora de aproximarse a la realidad de los presos. Casi nunca hay invasión de espacios, y en muchas ocasiones, especialmente cuando los reclusos están en sus celdas, la cámara se queda a cierta distancia de ellos (a menudo fuera de la celda), en un intento de no romper con la

cámara la sensación de aislamiento que debe recrearse en pantalla. Según admite el director, buscaron conscientemente esta estética para “no delatar la falta de soledad del preso” (se refiere, claro, a la “compañía” puntual que durante el rodaje supuso el equipo humano/técnico de grabación). Por lo demás, el documental puntúa ciertos momentos con músicas no diegéticas, y utiliza inteligentemente las propias canciones (música diegética) del festival de la canción para construir una banda sonora que subraye momentos emotivos (véase el uso con el *Fly me to the moon* de los momentos finales, por citar un ejemplo). En otro instante (min. 21), la pregunta inocente y dolorosa de una de las hijas, expresada en labios de su madre reclusa, “mamá, ¿es que no tienes vacaciones?”, se enlaza inteligentemente con una de las canciones, cuya letra empieza “Cariño mío, sin ti yo me siento vacío...”

Nagore resume en sus 77 minutos muchos de los aspectos derivados de la muerte, en condiciones violentas, de Nagore Laffage, durante las fiestas de San Fermín de Pamplona de 2008. Producida dos años después de que sucedieran los hechos, el documental se desdobra en dos líneas principales de argumento. Por un lado, en las acciones que la familia (especialmente la madre) y los amigos de Nagore llevan a cabo para mantener viva su memoria y para que se haga justicia en el caso. Por otro, hace un seguimiento, incluyendo numerosos fragmentos íntegros, del juicio llevado a cabo para esclarecer los hechos. Entre una y otra línea se insertan tanto los testimonios de familiares y amigos, más emotivos y personales, como los de expertos implicados de una forma u otra en el juicio (abogados, fiscales, asociaciones de igualdad de género, periodistas, etc.). Todo para arrojar luz sobre “el juicio más mediático que hemos tenido en Pamplona” (así lo reconoce en el propio documental uno de los periodistas que cubre el caso).

Nagore es, por tanto, muchas cosas a la vez. Es, por un lado, una crónica del juicio. Constituye, por otro, un homenaje a la víctima, a su madre (cuya lucha personal en el caso protagoniza buena parte del metraje) y a sus familiares (muchas de sus declaraciones evocan el recuerdo de la víctima y de sus virtudes en una especie de terapia emocional expuesta con sensibilidad y respeto). Y, por último, el documental actúa como notario de un hecho social relevante. Y es que, más allá del suceso concreto, de la triste muerte de Nagore Laffage, este caso supuso, como manifiesta la presidenta del parlamento guipuzcoano en el propio documental, “un antes y un después en la reacción social frente a la violencia contra las mujeres”. Helena Taberna demuestra en **Nagore** no sólo la sensibilidad propia que un tema tan doloroso merece, sino también la pericia y el ojo crítico de documentar un caso que remueve a fondo las estructuras jurídicas y sociales sobre la violencia de género.

A nivel audiovisual, el documental combina con sabiduría los recursos de archivo, la mayoría de ellos extraídos del juicio y de las pruebas periciales del proceso, con las grabaciones realizadas ad hoc por la documentalista (principalmente las entrevistas a la madre y amigos de Nagore, así como a los expertos del proceso judicial). Desde los intrigantes créditos de inicio, en los que se insertan las imágenes de cámara de seguridad que recogieron los últimos instantes de Nagore con vida, se suceden numerosos ejemplos en los que la realidad más dura se filtra entre los testimonios de amigos y familiares. Muchos de ellos en la banda sonora, como ocurre con las diversas ocasiones en las que se incluyen las llamadas telefónicas de implicados y/o testigos en el caso (el momento más llamativo y duro en este sentido lo

constituye, sin duda, el que recoge la supuesta llamada de Nagore a los servicios de urgencia mientras estaba siendo asesinada, en la que apenas llega a escucharse, y por eso el documental subtitula el fragmento, “me va a matar”). Pero quizá el documento audiovisual más escalofriante lo constituye (y no en vano Taberna lo inserta en el minuto 50, casi como un clímax de acción) un fragmento de seis minutos de lo que parece ser la grabación policial del momento en los que el acusado de la muerte de Nagore, Diego Yllanes, recorre con los peritos judiciales el lugar del crimen para ayudar a reconstruir los hechos. Lo inusual de que este tipo de imágenes salgan a la luz, sumado a la propia crudeza que supone ver al principal acusado reconstruyendo (representación incluida) con detalle los hechos conforman un momento sumamente impactante. Ubicado además en el último tercio, después de haber escuchado múltiples detalles, algunos contradictorios, sobre el crimen, lo convierten en una especie de clímax perfecto.

Por último, **Nagore** no pierde la oportunidad de dejar constancia de la atención mediática que suscitó el caso. De hecho, se reparten por el montaje numerosos fragmentos de informativos (ETB) que constituyen en conjunto un pequeño hilo conductor que soporta buena parte de la crónica del caso. También hay algunas entrevistas a periodistas de medios que han seguido el caso. Una atención a los medios tradicionales que no parece baladí en un tema asociado a la violencia de género, en el que los medios de comunicación juegan un papel fundamental (insiste en ello en el propio documental una de sus entrevistadas, en concreto Sara Ibarrola, del Instituto Navarro de Igualdad).

12.2. Análisis específico del documental *A través del Carmel*

12.2.1. Justificación de la elección de *A través del Carmel*

Como ya adelantábamos en la introducción al capítulo, ***A través del Carmel*** cuenta entre sus características con ciertas estrategias formales y de contenidos que le convierten en un documental original y diferente.

La primera de ellas se encuentra en la propia mirada que el cineasta ofrece a la realidad que está documentando. No es una mirada externa, al uso, de alguien que sigue los pasos habituales: investigar una realidad (en este caso la vida en el barrio barcelonés de El Carmel), filmarla, cerrar el montaje y exhibir la obra. Pocas veces ocurre, como en este caso, que el director incluya en el proceso de guión a los sujetos que son protagonistas de la obra, debatiendo con ellos durante meses en qué forma quieren y necesitan verse reflejados en el documental. Y tampoco es habitual que, tras finalizar el montaje, la película siga siendo objeto de trabajo colaborativo entre los vecinos y las asociaciones ciudadanas que han intervenido en él. Y es que ***A través del Carmel***, y esa una de sus grandes peculiaridades, se concibe desde el inicio como un trabajo colaborativo de empoderamiento ciudadano. No es retratar la vida del barrio desde una mirada externa, sino hacerlo en colaboración con los vecinos para que la obra sirva como punto de reflexión y mejora de las condiciones de vida del vecindario. ***A través del Carmel*** ofrece, en este sentido, una mirada diferente a un entorno que sólo había salido en medios por motivos conflictivos.

Por otro lado, el documental cuenta con una brillante y original puesta en escena audiovisual, al articularse mediante la estética del plano secuencia único. ***A través del Carmel*** es uno de esos trabajos que puede considerarse deudor técnico de la época en la que se concibe. Si echamos la vista atrás y repasamos la producción documental desde los orígenes y pioneros del documental, no podemos sino constatar la escasez de trabajos que hayan apostado por este recurso del plano-secuencia único. Lógicamente, la razón principal está en la imposibilidad técnica de haberlo ejecutado (como luego argumentaremos).

Por último, ***A través del Carmel*** se concibe en un proyecto multimedia más amplio, que se completa con una videoinstalación posterior y con videofóruns, más o menos improvisados entre vecinos, en torno al documental. En este sentido, la obra se inscribe en una nueva tendencia de aprovechar las posibilidades de los diferentes lenguajes y soportes audiovisuales, en lo que algunos autores vienen llamando narración transmedia.

12.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *A través del Carmel*

A TRAVÉS DEL CARMEL

- * Dirigida por: CLAUDIO ZULIÁN , 2007
- * Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- * Nacionalidad: ESPAÑOLA
- * Países participantes:
ESPAÑA
- * Género : Docudrama
- * Fecha de estreno : 27 de noviembre de 2009

Sinopsis

Nos acercamos a una tarde en la vida del Carmel, casi 90 minutos del 10 de febrero de 2006, rodados sin interrupción de 4 a 6 de la tarde. Los vecinos que han querido participar invitándonos a sus casas, a sus talleres, a sus ocupaciones cotidianas, nos cuentan cosas de un día cualquiera, en las que se vislumbra el origen y el futuro de la ciudad.

This documentary brings us closer to one afternoon in the life of Carmel, during almost 90 minutes on 10 February 2006. It was shot without interruption from 4 to 6 in the afternoon. The neighbours wanted to participate, inviting us into their homes, their workshops, and their daily tasks. They tell us about things that happen in everyday life and in this way we glimpse the origins and future of the city.

Producción e Intérpretes

- * **Productoras:**
ACTEON SCCL. (www.acteon.es)
TELEVISIÓ DE CATALUNYA, S.A. (www.tvcatalunya.com)
- * Con la participación de: ASSOCIACIÓ CARMEL AMUNT
- * Intérprete: DOCUMENTAL/DOCUMENTARY

Datos de Distribución

- * Totales
Espectadores: 48
Recaudación: 278,50
- * Por distribuidora
Empresa distribuidora: ACTEON S.A.
Fecha de autorización: 27 de noviembre de 2009
Espectadores: 48
Recaudación: 278,50 €

Ficha técnica

- * Productor ejecutivo : MONTSE HERRERA
- * Jefes de Producción : OLGA MARÍN , JAUME EDO , RICARD MARTÍNEZ
- * Guión : CLAUDIO ZULIÁN
- * Director de Fotografía : QUIQUE LÓPEZ
- * Steadicam : RAMÓN SÁNCHEZ
- * Montaje : LAURA P. SOLA
- * Sonido directo : ERNEST PERAL , RAIMON RIFÉ , ALEX FERRÉ , ALEIX CUARESMA
- * Montaje de sonido : ERNEST PERAL , CLAUDIO ZULIÁN
- * Ayudante de dirección : ADRIÀ PUJOL

* Postproducción: POLART DIGITAL SOUND , Documentación: ADRIÀ PUJOL , Flame Artist: DAVID GÓMEZ , Eléctrico: ÓSCAR ISACH , Construcción de decorados/Sets: ANTONIO SÁNCHEZ "TOÑO" , MANUEL LOBE , JUAN TEJADA , FELIPE OBLANCA , Coordinación Carmel Amunt: ELISABETH PONCE

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

* Formato:

HDV.

Color.

16/9.

* Duración original : 92 minutos

* Metraje : 2.517 metros

* Estudios de montaje : APUNTOLAPOSPO

* Lugares de rodaje : Barrio del Carmel (Barcelona)

* Fechas de rodaje : De 10 de febrero de 2006 a 17 de febrero de 2006

Página WEB

* www.acteon.es/czulian/atravesdelcarmel

Claudio Zulián da algunas claves de producción en los extras del DVD editado con su documental. El proyecto nace en un contexto de colaboración previa con la Fundación ADSIS, una organización sin ánimo de lucro con objetivos de integración socioeducativa para sectores en riesgo de exclusión. En su afán de dar voz a los habitantes de una zona marginal, mantuvo durante un año¹⁸¹ citas y reuniones con los vecinos del barrio del Carmel de Barcelona (asociaciones, centros culturales y otros colectivos) para contactar a los participantes y decidir junto a ellos cómo querían ser mostrados en el documental, de forma que cada uno de los protagonistas del documental "han decidido cómo aparecer".

A través del Carmel se gesta a partir de mi relación con la fundación ADSIS (Carmel Amunt). Paralelamente a mi búsqueda artística como cineasta, siempre me ha preocupado que las personas excluidas de las imágenes pudieran acceder a ellas. Pero hay que decir que esta recuperación del derecho a tener voz implica un compromiso muy fuerte de corresponsabilidad o coautoría por parte del vecindario. Para mí es la mejor forma de acercarse al realismo del barrio y sus protagonistas. Por la parte de las asociaciones del Carmel, era importante para ellos que algunos de sus trabajos que realizan tenga una proyección social, una misión educativa. De ese deseo mutuo surgió el documental, una experiencia cultural de acercamiento a las dinámicas más concretas del trabajo social en la ciudad (Zulián, s.f.).

Según argumenta el propio director, fue tras estas reuniones cuando el documental toma forma. Concretamente, la de un único y llamativo plano secuencia de 92 minutos en el que se inscriben las intervenciones de los diferentes participantes. En los encuentros previos el director comprobó que no había consenso mayoritario sobre cómo se veían los vecinos a sí mismos, y esta "no-coincidencia fue lo que sugirió el plano secuencia" con el que "enhebrar todos estos mundos".



Título del documental, tal y como aparece en el montaje (créditos de inicio)

Así que ***A través del Carmel*** se inscribe en una categoría de documental participativo, en el sentido en que se intenta dar cabida en él a las sensibilidades vecinales (recogidas y testadas en esas reuniones). Más allá, si atendemos a sus objetivos de naturaleza “educativa” y a su intención de “proyección social”, ***A través del Carmel*** se ubica en la línea de los documentales comprometidos con su entorno, concebidos con vocación de cambio, lo que algunos autores conocen como documental transicional¹⁸².

Se trata de dar voz y de dar a conocer, precisamente, a un barrio que se encuentra, en opinión del director, “fuera del cuadro” de los medios de comunicación, que es por tanto desconocido o, todavía peor, sólo conocido por hechos delictivos o por accidentes sufridos (incidencias puntuales en el barrio que sin embargo, según lamenta el director, son las únicas que generalmente merecen la atención mediática). Y esa invisibilidad, mantiene Zulián, les condena a una existencia marginal, no sólo en cuanto a presencia mediática.

En nuestras ciudades esa exclusión es muy perceptible a nivel de la iconosfera, pues los barrios populares sólo salen si hay un accidente, a diferencia de los barrios turísticos, los barrios simbólicos, los barrios con centros de poder, etc., pero los barrios populares están excluidos de la imagen. Y yo he defendido la tesis de que la exclusión de la imagen en el orden actual de la cultura es tan grave como la exclusión económica¹⁸³.

El documental se narra en un único plano-secuencia sobre el que se inscriben, en off, los testimonios de decenas de vecinos, tomados en entrevistas hechas con anterioridad a la grabación de imagen. La cámara se desplaza por diferentes calles del barrio, entrando y saliendo en muchos de sus lugares comunes (centros culturales, centro de mayores, ambulatorio, tiendas, bares...) y no comunes (viviendas particulares), en un recorrido al que a veces se suman, de forma presencial, algunos de los personajes que intervienen en el off. La complejidad que supone ejecutar un plano secuencia de noventa minutos¹⁸⁴ da idea de las

dificultades de un rodaje tan peculiar (preparación previa, coordinación entre cámara y participantes, interrupciones y reinicios en la dinámica de ensayo-error, etc.).



Dos momentos diferentes del documental: un domicilio particular, a la izquierda, y un centro de salud, a la derecha

Por último, es importante reseñar que *A través del Carmel* se engloba dentro de un proyecto multimedia, ya que, junto al documental, se desarrollaron video-instalaciones en la Caixa Forum de Barcelona. Asimismo, una vez concluido, el documental fue repartido entre los vecinos del barrio junto a un reproductor de DVD y un monitor, de tal forma que ellos mismos exhibieran el documental en circuitos improvisados (escaparates, bares, aceras, ventanas de domicilios particulares, etc.). Se intenta cerrar así el círculo de participación de los vecinos en la cadena de *preparación (guionización)-producción (grabación)-exhibición* del documental.

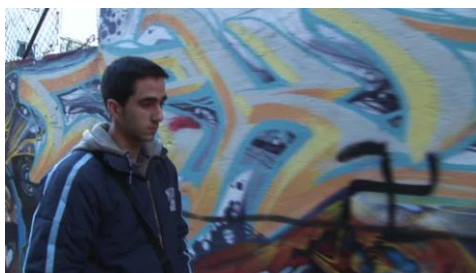
12.2.3. Creatividad en *A través del Carmel*

12.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *A través del Carmel*

Después de lo comentado hasta aquí, lo más interesante a nivel creativo de *A través del* documental viene de la mano de las estrategias usadas por el director para conceder el protagonismo a los habitantes del barrio. Listamos a continuación las más destacadas:

a) **Protagonista colectivo:** Una de las tácticas más interesantes de *A través del Carmel* es la de renunciar a protagonistas únicos. La multiplicidad de voces (en off) que intervienen, y el equilibrio de tiempo con que lo hacen, permiten que podamos hablar de un protagonista colectivo, que es el barrio, entendido como conjunto de vecinos. Este hecho confiere un interesante sentido de cohesión a los habitantes del Carmel, ya que la yuxtaposición de testimonios en el conjunto del documental funciona como elemento aglutinador: son personajes hablando sobre un lugar común que les une, es decir, que comparten una experiencia común.

Por otro lado, el documental ofrece una rica variedad en las voces participantes, tanto en lo que respecta a sus edades (niños, jóvenes, adultos, tercera edad), como en sus circunstancias sociales y profesionales (inmigrantes nacionales e internacionales, profesionales de la administración o del sector privado, agentes y usuarios de servicios públicos, etc.). En conjunto, se ofrece una muestra variada de la compleja textura social del Carmel: la convivencia inter-generacional, el asentamiento de inmigrantes, las relaciones asistenciales en lo socio-sanitario, etc.



Vecinos participantes en *A través del carmel*, en los momentos de su intervención en el documental

b) **Testimonios en off:** La gran mayoría de los ciudadanos que intervienen en *A través del Carmel* lo hacen a través de su voz, incluida en off y sin identificación alguna, sobre las imágenes del barrio. A algunos de ellos se les ve caminando por las calles, pero, salvo en contadas ocasiones, no hay referencias que permitan establecer una relación de concordancia entre las voces que se escuchan en off y las personas que aparecen simultáneamente en imagen. Así que, en su gran mayoría, los protagonistas del documental son voces impersonales, en el sentido en que el espectador no puede asignarles rostro y cuerpo concretos.

Esta estrategia conlleva dos consecuencias creativas de interés:

Universalización: Al no concretarse en personas individuales, mostradas en cámara e identificadas con nombres y apellidos, es más fácil que el espectador extrapole los testimonios, haciendo un recorrido que vaya de lo particular a lo general. Por citar un ejemplo, cuando en el minuto 48 se escucha a un ciudadano procedente de Pakistán hablar sobre sus circunstancias migratorias, (tenía un “salario reducido” como profesor de Historia en su país de origen y vino a Europa a buscar trabajo porque escuchó en la BBC que en “Europa hay muchas oportunidades para vivir mejor”), es razonable imaginar que son condiciones muy similares a otros tantos inmigrantes.

Emotividad: Por otro lado, y precisamente por no verles, el espectador debe hacer un esfuerzo por recrear mentalmente su aspecto físico, lo que no deja de ser un factor dinamizador muy importante, si tenemos en cuenta algunas de las potencialidades clásicas del fuera de campo¹⁸⁵ (en concreta aquella, tan arraigada entre los directores de ficción, que dice que en ocasiones es mejor sugerir que mostrar)

c) **Protagonismo del espacio vecinal:** una de las principales aportaciones del plano secuencia es la de potenciar extraordinariamente la presencia de las calles del barrio. La no fragmentación del espacio hace que éste se convierta en un protagonista más, ya que el espectador asiste a una continuidad espacial (también temporal) muy llamativa. La narración íntegra en plano secuencia es una técnica experimental muy poco usada en cine, aunque sí cuenta con algún precedente ilustre en ficción (el ejemplo más paradigmático es el de “La sogá” (Alfred Hitchcock, 1948)¹⁸⁶.

Tratándose de una película sobre el barrio del Carmel, el plano secuencia ofrece una metafórica vertebración social (“enhebrar los diferentes mundos”, en palabras de Zulián), pero también conlleva, en su lectura más directa, una fundamental descripción física (el aspecto de las calles, de sus viandantes, los desniveles geográficos, etc.). La continuidad visual, unida al sonido ambiente de las calles del barrio, ofrecen una textura audiovisual muy densa y enriquecedora gracias a la técnica del plano secuencia.



Diferentes momentos del documental, en los que pueden apreciarse la diversidad del paisaje urbano del barrio del Carmel

d) Experiencia multimedial: aunque el documental funciona como unidad coherente y plena de sentido en sí misma, forma a su vez parte de un proyecto más amplio junto a una videoinstalación (Caixa Forum en Barcelona), a lo que hay que sumar las propias videoinstalaciones realizadas a nivel doméstico por los vecinos participantes del documental.

Entra dentro de la lógica de que en nuestro momento cultural las imágenes circulan en medios muy diferentes, en la tele, en el cine, en los teléfonos móviles, en la web, en diferentes calidades, etc. En esa lógica, una vez hecho el esfuerzo de crear el cogollo de imágenes con las que trabajamos, yo soy partidario de mostrar las diferentes posibilidades de lectura a partir de medios diferentes, porque pienso que el trabajo de director ahora mismo es crear una especie de grupos de imágenes, y que a partir de ese viaje por diferentes medios sean capaces de mostrar diferentes cosas¹⁸⁷.

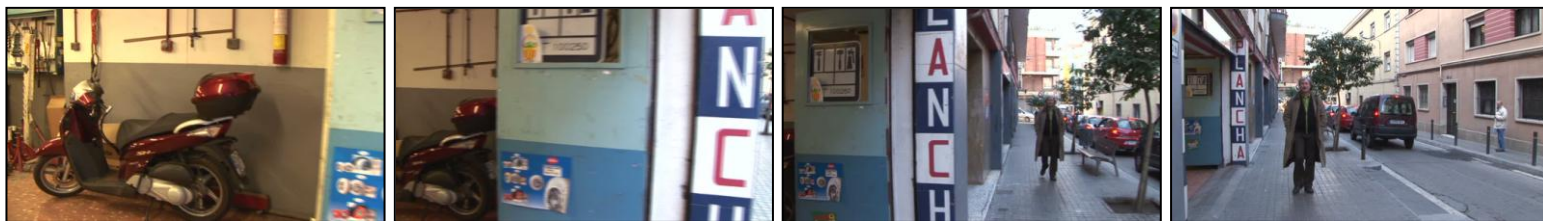
Aunque no es objetivo de esta investigación analizar las implicaciones de estas obras anexas al documental, sí quisiéramos, cuanto menos, hacer referencia a ellas. Esta posibilidad de utilizar la obra como matriz que alumbre otros formatos, poco frecuentada por el documental, conecta con una de las posibilidades más prometedoras de la narración transmediática, tal como la conciben autores como Henry Jenkins¹⁸⁸.

12.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *A través del Carmel*

Uso del plano secuencia: como se ha venido comentando, la gran originalidad formal del documental radica en su (aparente) ejecución íntegra en un solo plano. Esta peculiaridad aporta al trabajo muchas de las características que le son inherentes:

Continuidad espacio-temporal: al no fragmentarse la acción, el espectador asiste a una continuidad muy llamativa. Ya se ha argumentado que en este sentido cobran un protagonismo extraordinario tanto el factor espacial (las calles del barrio), como el temporal (destacado en el propio subtítulo del documental: ***A través del Carmel: 10.02.06 16:00h***, tal como reza en el cartel de la película y en las carátulas de su edición en DVD). Lógicamente, esta continuidad espacio-temporal tiene su traducción metafórica: nos paseamos por el barrio de Carmel en un día cualquiera a una hora cualquiera, en un intento, más que probable, de ganar en autenticidad y realismo. Al renunciar a los recursos elípticos clásicos del documental ortodoxo (cortes, fragmentación, elipsis espacio-temporales, etc.), se ofrece la sensación de que la manipulación también se ha reducido al mínimo, como si la cámara hubiera sido un testigo casual de un par de horas de un día elegido al azar en el calendario (lógicamente, la manipulación existe inevitablemente, como puede detectarse en la puesta en escena y en otros recursos que analizamos a continuación)

Puesta en escena: la renuncia a la elipsis fuerza a la narración en plano secuencia a optimizar la puesta en escena, de tal forma que no existan espacios carentes de interés entre un punto de atención y el siguiente. Una de las mejores expresiones de la función de una elipsis nos la ofreció el mismo Alfred Hitchcock, al afirmar que “El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos” (Hitchcock en Truffaut, 1998: 96). ¿Cómo conseguir entonces no aburrir al espectador si no eliminamos nada de la vida real? Una de las mejores formas consiste en reforzar la puesta en escena, de tal forma que el espectador siempre esté pendiente de la acción y se olvide precisamente de la ausencia de cortes o del peculiar estilo de narración al que está asistiendo.



Cuatro instantes del plano secuencia en los que puede apreciarse la complejidad de la puesta en escena. Tras terminar su recorrido por el interior de un taller mecánico (imágenes 1 y 2, según orden de lectura de izquierda a derecha), la cámara sale a la calle, donde se encuentra con uno de los participantes que permanecerá en plano durante los siguientes minutos.

Esta conexión visual entre diferentes motivos y protagonistas es usada con cierta frecuencia en el documental

En cualquier caso, esta puesta en escena tan forzada complica sobremanera el proceso de grabación, y exige una coordinación milimétrica entre el operador de cámara (utiliza en este caso, como es habitual, una steadycam) y actores (los vecinos del barrio). Es fundamental que cada uno sepa en qué momento entra en campo, cuándo y por donde debe salir de él, a qué velocidad debe desplazarse para que el operador de cámara pueda seguirle, etc. Cualquier error en este complejo entramado de 92 minutos puede suponer una vuelta al inicio, salvo que se corte y se reanude la grabación utilizando algún fondo neutro que permita disimular la fisura¹⁸⁹.

En *A través del Carmel* no es fácil detectar los cortes en este sentido (aunque sí existen), y los únicos elementos de distracción (no se pueden llamar errores) vienen dados por las miradas directas a cámara de algunos vecinos que transitan por las calles del barrio, y que se ven sorprendidos por la steadycam (lógicamente, salvo los protagonistas que están implicados en la grabación, los vecinos de El Carmel encuentran llamativo el hecho de que una cámara, con el consiguiente equipo humano que va tras ella, se desplace por sus calles, a pesar de la familiarización establecida en los ensayos previos¹⁹⁰). Pero, en general, es encomiable la labor del operador de cámara, que no sólo ejecuta los movimientos con una limpieza absoluta sino que salva con oficio cualquier otro efecto colateral propio del plano secuencia (como pueden ser los reflejos de la cámara y de los focos en los escaparates, o los ajustes de diafragma en el transitar continuo entre exteriores e interiores).



Dos instantes de dificultad técnica por el paso de exteriores a interiores. A la izquierda, la cámara pasa de la calle al interior de un local. A la derecha, la situación contraria, paso de interior a exterior en un travelling de acompañamiento del personaje

Banda sonora: La sensación de naturalidad se refuerza también desde la banda de audio. La ausencia de músicas diegéticas y la potenciación del sonido ambiente diegético redundan en la fidelidad del resultado. No hay aditivos musicales que acentúen nada de lo que ocurre. El documental se alimenta únicamente de las declaraciones en off de los vecinos y del sonido ambiente que ofrecen las calles del barrio. Tan sólo en el final del documental, como único toque de cierre, se incluye una canción, interpretada por un vecino del barrio (y por tanto diegética), que sirve de cierre a la narración (se empalma, de hecho, con los créditos finales)

A través del Carmel es uno de esos trabajos que puede considerarse deudor técnico de la época en la que se concibe. Si miramos atrás, a los orígenes y pioneros del documental, no podemos sino constatar la escasez de producciones que hayan apostado por este recurso del plano-secuencia único. Lógicamente, la razón está en la imposibilidad técnica de haberlo ejecutado. El soporte cinematográfico no permitía la grabación continua más allá de los doce o quince minutos, con lo cual, apostar por esta práctica narrativa hubiera implicado el empleo de trucos y de rutinas de trabajo demasiado complejas. Tan sólo algunos directores atrevidos osaron a hacerlo en ficción (el ya citado Hitchcock, por ejemplo). Con la aparición del vídeo es cuando llegan los primeros trabajos no ficcionales con este tipo de grabaciones, como los de Andy Warhol (*Sleep*, 1963), pero casi siempre en la línea de la experimentalidad, con producciones situadas en la periferia de la industria. Hoy, para un director como Claudio Zulián, no hay impedimento técnico en la concepción del plano, ya que el formato HDV (en el que se grabó el documental) sí admite el registro continuo de sus 92 minutos. La otra gran traba, que es la resistencia física del operador de cámara, también queda superada (no sin dificultad) gracias a la mayor ligereza de los equipos (HDV) y a la sofisticación de los sistemas de steadycam, que permiten el desplazamiento del aparataje con soportes de peso aceptables. Una vez más, creatividad y técnica se dan la mano en el fructífero repertorio de encuentros y desencuentros que nos ofrece la Historia del cine.

12.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *A través del Carmel*

Si consideramos las palabras de Claudio Zulián como fiel reflejo del proceso de creación de la película, podemos considerar que la credibilidad de ***A través del Carmel*** se reivindica a través de la participación de los vecinos. No sólo en la aportación explícita de los testimonios, sino en todo el trabajo previo de colaboración y elaboración del guión que se lleva a cabo con las asociaciones del barrio. Por esta vía el documental transita en unos modos de producción social que reivindican un mayor peso para los ciudadanos que, como en este caso, protagonizan el discurso.

El valor de ***A través del Carmel*** radica ahí, en ese trabajo previo colaborativo, y en esa conciencia, que parece alumbrar todo el proceso de producción, de que el propio documental debía revertir positivamente en los vecinos de El Carmel, al ayudarles a reflexionar sobre su propia idiosincrasia y a enfrentarse al reto que supone la expresión de sí mismos. Y no sólo la autorrepresentación hacia sí mismos como colectivo, sino también hacia el exterior. Los debates previos, las entrevistas, las exposiciones paralelas al estreno y la exhibición colectiva son algunos de los indicadores que apuntan en esta línea.

No se trata sólo de una representación de los vecinos para los vecinos, como un espejo dentro del propio barrio, sino también de hablar más allá del barrio, y de asumir la responsabilidad que supone contar tu vídeo a otros países y de otros barrios o ciudades. En este sentido el documental ha llegado muy lejos, hasta China... hasta Taiwan, y nadie se ha extrañado de lo que veía más allá de que estaban viendo una imagen de Barcelona que no coincidía con la que salía en los folletos turísticos. Pero es importante, porque si no, se cae sólo en talleres de animación, en la pura autorrepresentación, si el esfuerzo se detiene ahí, es poco. La verdadera fuerza ciudadana es la de saberse expresar como un igual, dentro de la ciudad, con la misma capacidad expresiva que puedan tener otros grupos que suelen tener más poder, y en este sentido creo que es una muestra de empoderamiento, no sólo en tomar conciencia de sí, sino de mostrarse con dignidad y sin miedo a hablar de unas raíces humildes, de una dificultad muy grande de territorialización cuando la emigración, etc. Son cosas de las que estar orgullosos pero que la cultura general, sobre todo aquí en Barcelona que manda mucho una cultura burguesa ligada al nacionalismo y a la cuestión de idioma, tiende a sacar fuera del campo visual e incluso de las cosas que se tiene que hablar¹⁹¹

Claudio Zulián trata de alejarse de una concepción más clásica del documental, aquella en la que el equipo de producción llega, se documenta, filma y se vuelve para montar el material obtenido. Aquí hay una intencionalidad en que el propio proceso de producción sea colaborativo, incidiendo en el hecho de que los vecinos sean conscientes de la imagen que proyectan, para que desde ahí puedan seguir construyendo tejido social. Independientemente de lo sólido que pueda considerarse el documental final, este énfasis en el proceso de creación es muy interesante en el sentido en que conecta con algunas de las teorías constructivistas defendidas por autores como Paulo Freire o Mario Kaplún (ver capítulo 4). Por otro lado, el proceso empieza y termina en los vecinos (director y resto de equipo de producción mediante, como intermediarios). No hay expertos, no hay políticos, sociólogos o investigadores que ofrezcan una visión de El Carmel desde otros ámbitos. El trabajo se elabora como una actividad

que repercuta lo mejor posible entre los protagonistas. Así lo expresa Mercedes Yubero, de la Asociación Vecinal Carmen Amunt (que participa en la producción del documental):

El documental nace como parte de un proceso de construir red en esta comunidad vecinal. (...) Observarnos en el proceso nos ayudaría a reflexionar sobre lo que estábamos haciendo y cómo construir futuro en esta comunidad (...) Otra dimensión muy valiosa del proyecto es lo que supone como documento antropológico. Algunas cosas que vemos son pasado, y eso nos permite mirar al futuro, ver qué retos tenemos, y tomar conciencia de quiénes somos, y de cómo queremos relacionarnos y vivir. Y poder enseñar nuestro barrio desde esta mirada a otros nos configura en lo que somos y nos ayuda a comunicar lo que nosotros consideramos más valioso: la sociabilidad que hay en el territorio, la capacidad de interacción entre la gente, la capacidad de acogida, la hospitalidad, los múltiples vínculos que hay (Yubero en Acteon y Televisió de Catalunya, 2009)

En este sentido, el director parece querer tomar distancia para que nada enturbie el autorretrato vecinal colectivo. Una decisión creativa que parece responder a las injusticias que, a entender del director, cometen los medios de comunicación cuando, en sus acercamientos a estos barrios considerados marginales, no van más allá de una “mirada que pasa sin detenerse”. Barrios como el Carmel quedan así fuera de la agenda de los medios.

Una de las cosas que ocurre con los barrios populares en el siglo XXI es que están fuera del cuadro. Ciudades como Barcelona están determinadas por el turismo, y el turismo sólo se queda con una parte de la ciudad, la que se puede explotar comercialmente: monumentos, plazas pintorescas, palacios... Quedan fuera los barrios populares, donde hay vidas específicamente importantes, que nunca tienen imagen, o si la tienen es sólo cuando ocurre algún accidente, alguna desgracia... en el Carmel ocurrió lo del socavón y entonces se empezó a hablar mucho del Carmel (...) Además, la gente que habita en estos barrios no suele tener una imagen propia, específica, sino que las imágenes están generadas por núcleos de expertos, en los medios de comunicación básicamente, a veces en alguna película, pero que en ningún caso nace de ellos mismos y de cómo ellos mismos intentan imaginar su barrio (Zulián en Acteon y Televisió de Catalunya, 2009).

Precisamente, si miramos el documental con este *socavón* de fondo, surgen los significados más interesantes de **A través del Carmel**. Su significado referencial, que es el retrato global de la vida en el barrio, es interesante en sí mismo, pero ubicado en este contexto de haber sido un barrio previamente fotografiado por los medios, por aquel socavón, deja salir a la luz el significado sintomático. Las ciudades marginalizan a sus barrios populares, dando como resultado su invisibilidad, o, lo que es peor, una imagen negativa o conflictiva de los mismos, a la que los propios medios de comunicación contribuyen. El barrio del Carmel sólo tuvo presencia en los medios cuando ocurrió el accidente en las obras de ampliación del metro, que afectó a 241 comercios de la zona y provocó el desalojo de 1276 personas de sus viviendas¹⁹². Más allá de noticias extraordinarias como esta, el Carmel suele ser protagonista en medios por otra serie de incidentes conflictivos, relativos a la delincuencia, drogas, etc. Todo ello contribuye a una imagen muy deteriorada del barrio, que afecta a la propia autopercepción de sus habitantes y a la imagen que el resto de ciudadanos se puede crear de él. Y, como cabe pensar (y como demuestra este documental) lo conflictivo y lo marginal no es la única realidad

de El Carmel. En un trabajo como ***A través del Carmel*** se genera conocimiento de su realidad más cotidiana, y con ello se ofrece el qué y el cómo del día a día de sus vecinos. Ya este esfuerzo por visibilizar esta otra realidad es encomiable, pero aún parece más útil si el esfuerzo, además, redunde en el propio empoderamiento de sus vecinos.

El director, en las entrevistas consultadas, justifica continuamente su grado de compromiso con la realidad y con los vecinos del Carmel. Habla de “corresponsabilidad”, de “justicia simbólica” y de un “orden de imágenes más justo” (Zulián en Acteon y Televisió de Catalunya, 2009).

En este sentido, consideramos que ***A través del Carmel*** supone una mirada alternativa a la que los medios de comunicación suelen ofrecer. Sea por los escasos tiempos de trabajo, o por las dificultades de sustraerse a las rutinas creativas, por desidia o por malas prácticas, etc., la realidad nos dice que difícilmente un equipo de informativos de cualquier redacción mediática puede dedicarle tanto tiempo e implicación personal al trabajo sobre una zona concreta. Cuando Zulián habla de *miradas que pasan sin detenerse*, se está refiriendo entre líneas al tratamiento que los medios hicieron de los derrumbes de algunos edificios de viviendas en la zona en 2005, por supuestas negligencias en las obras del metro que en ese momento se estaban llevando a cabo. Y también se está refiriendo a muchos otros formatos informativos, muy popularizados en las parrillas de programación española, como *Callejeros*¹⁹³, que acuden a barrios marginales para mostrar sus miserias, pero no para combatirlas o para intentar paliarlas. Como suele ocurrir en casi todos estos casos, el incidente fue protagonista efímero de la agenda informativa de los medios, siendo tratado desde sus aspectos más políticos y/o morbosos, pero dejando fuera la cuestión social de base: la realidad vecinal, sus históricas reivindicaciones y sus diferentes necesidades. Es en estos intersticios donde se ubica precisamente ***A través del Carmel***, no tanto para aclarar responsabilidades o consecuencias de aquél incidente (que de hecho apenas llega a citarse), sino para dar voz a los ciudadanos de a pie, tratando de que sean ellos los que proyecten una imagen del barrio más acorde a la que sienten, y menos centrada en lo conflictivo y/o espectacular. Ya es un objetivo loable.

Notas al capítulo 12

¹⁷⁶ Según la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura de España, al cierre de este trabajo *En construcción* ha sido vista por 144.982 espectadores que han dejado una recaudación de 692.675,34 euros.

¹⁷⁷ Sobre metadiscurso en *En construcción*, ver Gómez Tarín (2005)

¹⁷⁸ En 2008, en el festival de cine y vídeo colombiano “Ojo al Sancocho”, tuve la oportunidad de hablar sobre este asunto con el director del *Festival de Cine pobre de La Habana*, quien admitía que la película había sido motivo de cierta controversia en Cuba por sus múltiples posibilidades de lectura, incluida la de ser una crítica al régimen de Castro.

¹⁷⁹ Hay algunas citas interesantes de Jordá sobre este asunto en el punto 1.5.1 de esta tesis, que por no redundar no hemos querido repetir aquí

¹⁸⁰ Tras algunas especulaciones iniciales sobre la muerte de Poveda, en marzo de 2011 los tribunales de EL Salvador condenan a 11 miembros de la *mara 18* por el asesinato de Poveda. Fuente: <http://www.elfaro.net/es/201103/internacionales/3712/>

¹⁸¹ Según el propio Zulián en Notas al director (s.f.), “A través de las varias asociaciones y vecinos voluntarios, el trabajo de organización llevó un año entero de contactos “

¹⁸² Santos Zunzunegui define el documental transicional como aquel diseñado con “decidida voluntad de inserción en una realidad que no sólo documentan, sino que buscan modificar”. (Zunzunegui, 2007: 97)

¹⁸³ Declaración extraída de entrevista telefónica realizada personalmente a Claudio Zulián el 30 de marzo de 2011.

¹⁸⁴ En realidad, aunque se genera la estética de plano-secuencia único, el rodaje se ejecutó en varios planos diferentes, consiguiendo hilvanarlos en montaje de forma que los cortes pasen desapercibidos.

¹⁸⁵ Técnicamente, el recurso de insertar voces en off en *A través del Carmel* no pueden ser denominado como uso de fuera de campo, pues en ningún caso se intuye la presencia de esos personajes fuera del encuadre. En cualquier caso, el efecto de esfuerzo imaginativo por recrear el aspecto físico de las personas que hablan que hace el espectador sí que es similar en ambos casos.

¹⁸⁶ Es conocido que en realidad Hitchcock tuvo que simular la ilusión de plano secuencia único, ya que era técnicamente imposible, por duración de las bobinas de película, rodar “La sogá” en una única toma.

¹⁸⁷ Entrevista telefónica, cit.

¹⁸⁸ Ver Jenkins, H. (2008): *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

¹⁸⁹ Igualmente famosos son los trucos que es este sentido utilizó Hitchcock en *La Soga*. Como no podía rodar bobinas más allá de 12-15 minutos, cortaba las grabaciones sobre chaquetas negras de personajes (o fondos neutros similares) y las reanudaba en esos mismos fondos, de forma que al montar ambos fragmentos de película el corte pasara desapercibido.

¹⁹⁰ Claudio Zulián confirma ambos detalles:

Sí hay cortes, porque está grabado en cinta... pero sí que está rodado en continuidad, porque no quería perder la dimensión cósmica, de la luz que se va... las paradas que hay son de dos o tres minutos (...) Todos los movimientos de cámara estaban iluminados previamente, hay algún foco, los movimientos van ensayados, (...) se habían hecho ensayos durante quince días y eso nos ayudó a que la gente se familiarizara con la cámara. (Zulián en Entrevista telefónica, cit.)

¹⁹¹ Entrevista telefónica, cit.

¹⁹² Fuente: EL País. Recuperado de

http://elpais.com/diario/2007/05/16/catalunya/1179277652_850215.html Puede ampliarse información en <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/11/sociedad/1108122252.html>

¹⁹³ *Callejeros* es un formato de reportaje informativo, en el que un reportero, con un equipo técnico reducido (operador y una sola cámara) recorre a pie diferentes lugares de interés periodístico (según tema del día). A medida que avanza sobre el terreno, entrevista a quien le sale al paso, todo ello con una estética de aparente improvisación constante (en realidad no lo es tanto). En el momento de cierre de esta tesis, *Callejeros* cumple su octava temporada en Cuatro TV (más de 300 programas en antena). El formato de reportero en solitario que investiga lo que le sale al paso sobre el terreno ya fue explotado mucho antes por cadenas como Telemadrid (*Mi cámara y yo*), y posteriormente ha derivado en muchos otros programas, informativos (*Repór* de RTVE) o vinculados a la divulgación y/o entretenimiento (*Españoles por el mundo*, RTVE).

CAPÍTULO 13. Análisis de documentales sobre *Conflictos bélicos*

13.1. Introducción al capítulo 13

Títulos destacados:

Invierno en Bagdad, Javier Corcuera, 2005

Bagdad Rap, Arturo Cisneros, 2005

La guerra de Irak ha sido el principal caldo de cultivo informativo en el que los documentalistas destacados en esta categoría han depositado su mirada. Curiosamente, el punto de partida de ambos documentales es el mismo, una visita activista de apoyo a Irak de los directores, que, junto a otros militantes, viajan con la esperanza de llamar la atención internacional y de detener el entonces inminente conflicto. Y no deja de llamar la atención, que, con este detonante común, y con objetivos similares, hayan surgido dos resultados (dos documentales) tan diferentes en su estilo de enunciación.

En *Invierno en Bagdad*, Javier Corcuera cede el protagonismo a las víctimas civiles, especialmente a los niños, dando así voz a los que considera principales damnificados del conflicto. En un plano más ideológico y de denuncia se ubica *Bagdad Rap*, que a través de una curiosa mezcla de música rap e imagen multiforme canaliza una diatriba muy dura contra los que los autores consideran culpables de la crisis bélica: gobiernos de los países invasores, organismos internacionales, medios de comunicación, etc. (analizamos en profundidad *Bagdad rap* en este capítulo)

Invierno en Bagdad coincide con muchos aspectos intencionales y estilísticos propios de Corcuera que ya analizamos en el capítulo 7 de esta segunda parte de la tesis (en el que estudiamos a fondo, concretamente, el episodio “La vida” de *La espalda del mundo*). En esta ocasión vuelven a acaparar el papel central las personas que el equipo de creación descubre sobre el terreno al hacer la investigación. De esta forma, el documental se termina centrando en los ciudadanos bagdadíes, hombres y mujeres sencillos que son a su vez padres, madres, profesores y médicos de los auténticos protagonistas del documental: los niños (concretamente, un limpiabotas, un vendedor de gasolina clandestino, un niño mutilado por explosiones que espera levantar para siempre de su silla de ruedas y una niña herida en su brazo por metralla son algunos de los protagonistas principales). Corcuera agudizó su mirada en preproducción para entender que ellos debían soportar el protagonismo del documental, cuando su primera intención era documentar el periplo de los activistas en Bagdad¹⁹⁴. Y desde ahí construye un relato que cede el protagonismo a sus testimonios:

Intento que la fuerza de la película esté ante todo en los protagonistas. Creo que en el momento en que tomo la decisión de hacer una película es porque creo en los protagonistas que he elegido; quiero que ellos *hagan* la película. Intento que la autoría esté escondida; busco el equilibrio entre el contenido y la forma. A veces también busco que surja alguna forma de poesía, pero sin forzar nada (Corcuera en Torreiro, 2007: 98).

Desde esta intencionalidad, encontramos unas estrategias creativas, efectivamente, muy equilibradas, basadas en una realización clásica de reportaje, compuesta por totales a cámara que son cubiertos con recursos de imagen, con una dirección de fotografía impecable en cuanto a luz y composición de encuadres. La *poesía* a la que alude Corcuera podemos encontrarla principalmente en esta elegancia en la captación de planos y en el montaje pausado, además de otros sutiles recursos que, aunque son usados con cuentagotas, resultan bastante contundentes. En dos ocasiones muy puntuales, por ejemplo, la banda sonora se queda en silencio. Así ocurre hacia el minuto 10 del documental, cuando, tras haber mostrado los bombardeos sobre la ciudad, el montaje nos ofrece una serie de planos de los ciudadanos corriendo entre escombros, pidiendo auxilio o llorando por sus familiares heridos. La eliminación del sonido busca, sin duda, establecer una pausa intencional que intensifique el efecto de las imágenes. La misma estrategia se usa hacia el minuto 53: tras unos planos que muestran a camiones militares norteamericanos transportando por las calles de Bagdad a detenidos esposados y encapuchados, se incluyen a continuación las famosas fotos de los abusos de autoridad y vejaciones en Abu Ghraib. Aunque parece más justificado que en un montaje las fotos vayan sin audio (no tienen sonido ambiente *natural*), es obvio que se busca de nuevo un efecto dramático.

Autoría y creatividad surgen en otras ocasiones. Por ejemplo, el documental es abiertamente crítico con Aznar, Bush y Blair (las cabezas visibles, a nivel internacional, de la intervención bélica). El propio montaje se inicia con las conocidas imágenes de Aznar dirigiéndose a cámara para pedir confianza a la ciudadanía y asegurar que el régimen iraquí escondía armas de destrucción masiva. La intencionalidad es evidente, teniendo en cuenta que en la fecha del estreno del documental, 2005, gran parte de la opinión pública mundial entendía ya como una falacia la teoría del armamento oculto. Hacia el minuto 10, se incluye un pequeño clip de montaje de explosiones sobre Bagdad, de edificios destruidos, de civiles heridos y muertos, mientras se puede escuchar a Bush, en off, hablando de misión de paz y de liberación.

Y en todo caso, se adivina una intención de contrastar el discurso que los medios de comunicación ofrecieron del conflicto y el que el documentalista percibió sobre el terreno. Para conseguirlo, el montaje alterna el protagonismo de los niños y ciudadanos con la incursión de imágenes de archivo de diversos informativos y agencias (Al Jazeera, Antena 3 TV, APTN, Atlas-Telecinco, CNN, EFE TV, ITN-Reuters, Telemadrid, y AP, según consta en los créditos del documental). Una vez más (y también ocurre en *Bagdad Rap*), el documental creativo hace diana en los discursos establecidos por los medios de comunicación informativos, para denunciar serias lagunas, enmascaramientos y/o manipulaciones intencionadas.

Resulta muy esclarecedor, en este sentido, que el documental no dedique ni un sólo segundo a los conflictos internos de orden religioso que Bagdad alberga, o a indagar la posibilidad de existencia de comandos de Al Qaeda, o a la búsqueda de la resistencia armada bagdadí... Esto es, todos los asuntos que habitualmente los medios sí integran en su información sobre el conflicto, quizá desnaturalizándolo de su auténtica esencia. En *Invierno en Bagdad* parece entenderse así, y en consecuencia el discurso de denuncia de la guerra llega en crudo,

reflejado sobre sus principales víctimas. Como si temiera que las alusiones al fanatismo religioso o a la resistencia militar pudieran desviar la atención de lo que aquí se entiende como verdaderamente grave: las víctimas más importantes de cualquier guerra son siempre inocentes civiles, a los que se extirpa de golpe su presente y su futuro. En este sentido, entendemos que el documental se resume bien en lo que expresan muchos de sus protagonistas: el niño inválido iraquí que se lamenta: “¿por qué estoy ciego?, ¿por qué no puedo caminar?”, la mujer que se pregunta: “¿en qué democracia cree América cuando nos hace algo así?”, o el médico que reflexiona en el hospital, hastiado por todos los conflictos que ha vivido: “esta última guerra no se distingue de las otras guerras”. Y eso es **Invierno en Bagdad**, un documental grabado en el lugar de los hechos, y que da voz, por encima de cualquier protagonista político o militar, a la ciudadanía civil. De fondo, queda la denuncia de una guerra ilegal, recogida sobre todo en palabras de norteamericanos contrarios a la guerra que también intervienen en *Invierno en Bagdad*: “Vietnam fue ilegal e inmoral, como esto”, denuncia un excombatiente de Vietnam. Otra pacifista americana, desplazada a Bagdad, denuncia en la misma línea:

KATHY KELLY: *El ejército de EEUU ha devastado este país. Recuerdo a Colin Powell ante las Naciones Unidas enumerando 29 armas de destrucción masiva que afirmaban que tenía Irak. Y ahora nos preguntamos: ¿dónde están? Que se mienta al pueblo, que el Congreso se calle, es algo que provoca miedo. Porque EEUU es la superpotencia más poderosa de la tierra.*

13.2. Análisis específico del documental *Bagdad Rap*

13.2.1. Justificación de la elección de *Bagdad Rap*

Bagdad Rap es un documental activista con algunas singularidades que lo convierten en un trabajo original y creativo. Su denuncia sobre los ataques a Irak en 2003 y el comienzo de la Guerra tiene como objetivo declarado el de agitar conciencias, ya que sus directores consideran que la cobertura del conflicto que se estaba ofreciendo por los medios de comunicación, especialmente los norteamericanos, estaba lamentablemente alineada con el argumentario oficial del Gobierno de los EEUU y de sus potencias aliadas. En este sentido, *Bagdad Rap* se presenta como un documental contrainformativo, haciendo una clara llamada al espectador a preguntarse qué clase de información consume a través de los medios de comunicación.

A diferencia de la mayoría de documentales, que suelen ofrecer tratamientos de contenidos más reposados, realizados tras el paso del tiempo de los hechos que documentan, ***Bagdad Rap*** tiene el valor de ser crónica directa, con informaciones recogidas in situ por el equipo de trabajo del documental según se estaban produciendo los hechos.

Pero la circunstancia más especial de ***Bagdad Rap*** es la de dirigirse a un target juvenil. Para ello crea una estética audiovisual muy dinámica, de estructura prácticamente anárquica, y con un montaje de imagen y sonido directamente acomodado al estilo musical del rap. De hecho, se crea una banda sonora con casi una veintena de temas originales de esta tendencia, canciones que soportan buena parte del contenido de denuncia del documental. De esta forma, los creadores demuestran una buena intuición al intentar ubicar su documental en la cultura del espectáculo, sabedores de que, en la sociedad del entretenimiento, los discursos documentales clásicos no gozan de suficiente alcance (especialmente entre el público joven). De hecho el documental contiene unas reflexiones éticas sobre el poder de la imagen muy estimables.

Entre otros premios, ***Bagdad Rap*** obtuvo el galardón al mejor documental Internacional en el Festival Internacional de Cine Independiente de Nueva York, el Barrilete de Oro al mejor documental del Festival de Cine para la Juventud de Buenos Aires y el I Premio del Festival de Bangalore (India).

13.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *Bagdad Rap*

BAGDAD RAP

- * Dirigida por: Arturo Cisneros , 2005
- * Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- * Nacionalidad: ESPAÑOLA
- * Países participantes:
ESPAÑA
- * Género : Documental
- * Fecha de estreno : 21 de enero de 2005
- * Premios :Festival Internacional Independiente de Nueva York (EE.UU.) -- Mejor documental.
Festival de Cine para la Juventud, Buenos Aires (Argentina) -- Mejor documental.
Festival de Cine Documental de Bangalora (India) -- Mejor documental.

Sinopsis

Fecha: 20 de marzo del 2003. Lugar: Bagdad. Ese día el mundo miraba atónito, indignado y conmovido la televisión mientras comenzaba una Guerra para muchos sin sentido y, en cualquier caso, ilegítima. Pero no todo lo que ocurrió en Irak lo vimos por televisión... Un grupo de brigadistas llegaron a Bagdad los días previos al comienzo de la Guerra y algunos permanecieron allí durante los bombardeos... Su punto de vista de la situación sirve de nexo para narrar una historia en la que se entremezclan las caras, con nombres propios, de algunas de las víctimas, las vivencias de la población civil a pocos días de un ataque anunciado, pero sobre todo, las terribles consecuencias que ese ataque ha provocado y seguirá provocando durante generaciones en la población civil de Irak. Un documental, narrado a ritmo de hip hop, donde el juego de imágenes actuales y de archivo, luces, sombras, y colores nos sumergen en un mundo donde la realidad supera, definitivamente, a la ficción.

Date: 20th March 2003. Place: Bagdad. On this day the world looked on, flabbergasted, indignant and shaken, as the television showed the beginning of a war, a war that for many made no sense, a war that was in any case illegitimate. But the television did not show everything that happened in Iraq... A group of internationalists arrived in Baghdad a few days before the war began and some of them remained there throughout the bombing raids. Their vision of the situation serves as a link to relate a series of events that intermingle the faces - the named faces of some of the victims, the experience that the civilian population lived through a few days before the announced attack, but above all, the terrible consequences that these attacks have provoked on the Iraqi people and will continue to provoke for generations to come. A documentary narrated to a Hip Hop rhythm, in which current images are juggled with archive images; lights, shade and colours submerge us in a world in which reality is definitively more horrifying than fiction.

Producción e Intérpretes

- * **Productoras:**
ARTURO CISNEROS SAMPER
TRIPER & ZAPIN ASOCIADOS, S.L.

Datos de Distribución

- * Totales
Espectadores: 3.278
Recaudación: 16.598,71
- * Por distribuidora
Empresa distribuidora: ARTURO JAVIER CISNEROS SAMPER
Fecha de autorización: 5 de enero de 2005
Espectadores: 3.278
Recaudación: 16.598,71 €

Ficha técnica

- * Productores: Arturo Cisneros , Dimas Lasterra
- * Productor ejecutivo : Arturo Cisneros
- * Guión : Arturo Cisneros , Mikel Larramendi , Santiago Alba
- * Director de Fotografía : Aritz Gorostiaga
- * Cámaras : Arturo Cisneros , Aritz Gorostiaga
- * Música : Mikel Salas
- * Montaje : Aritz Gorostiaga
- * Montaje de sonido : Mikel Salas
- * Mezclas : Mikel Salas

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- * Formato:
BETACAM.
Color.
Vídeo Digital 16/9.
- * Duración original : 74 minutos
- * Metraje : 2.052 metros
- * Estudios de sonido : MIKEL SALAS ESTUDIOS
- * Lugares de rodaje : Bagdad, Irak, Jordania, España
- * Fechas de rodaje : De 10 de marzo de 2003 a 30 de marzo de 2004

Bagdad Rap es fundamentalmente un trabajo de denuncia. Sus aportes principales radican en dos circunstancias. La primera, que un grupo de brigadistas, incluido el director del documental, Arturo Cisneros, se encontrara en Bagdad en los días previos al inicio del conflicto, y algunos de ellos durante el comienzo y desarrollo posterior de la guerra. La segunda, que el equipo de producción asistiera también al primer congreso internacional sobre armamento con uranio empobrecido, que se celebró en la ciudad alemana de Hamburgo en octubre de 2003¹⁹⁵.

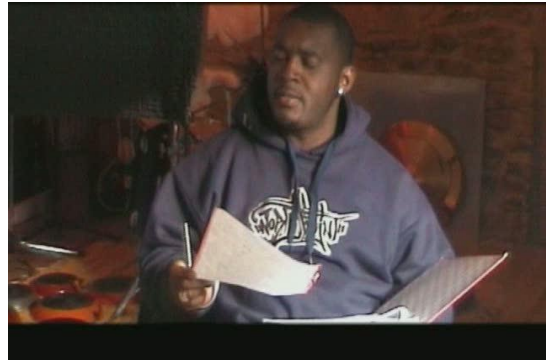


Título del documental, tal y como aparece en el montaje (créditos de inicio)

El propio Cisneros, que es también productor del documental, aporta algunas claves del por qué un día decide acudir a Irak a grabar lo que allí acontece:

Ser testigo directo de lo que estaba ocurriendo allí para recibir la información a través de una visión directa más allá de la que los medios de comunicación estaban dando en esos momentos. No olvidemos, que en esa fecha, marzo de 2003, Aznar estaba en el Gobierno y algunos medios de comunicación se encontraban alienados. Decidí marchar a Bagdad ante la sospecha de la que la información que llegaba no era del todo completa sino falaz. Todo surge ante la necesidad de no permanecer impasible. De no ser un mero cómplice impasible de todo lo que allí iba a ocurrir días después (Corcuera en González, 2005).

Con la misma voluntad de denuncia, Arturo Cisneros decide encargar algunos temas originales para la banda sonora del documental, y contacta con algunos cantantes de rap de la escena musical española. De ello surgen diecisiete temas originales cuya presencia es potenciada no sólo desde el guión y el montaje sino desde el propio título del documental: "Bagdad Rap".



Dos de los raperos que colaboraron en la banda sonora de Bagdad rap. A la izquierda, Señor Rojo, a la derecha Frank T. Imágenes extraídas de los créditos de cierre del documental

Según admite el propio director/productor, invirtió 55.000 euros en la producción de este documental (Corcuera en González, 2005). Su estreno se produjo en mayo de 2005, después de haber sido galardonado con los premios al mejor documental en Nueva York, en Buenos Aires y en Bangalore (India).

13.2.3. Creatividad en *Bagdad Rap*

13.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *Bagdad Rap*

Del doble germen citado en el punto anterior (brigadistas y congreso internacional) surge un montaje con dos bloques temáticos que sobresalen por encima del resto. De un lado, se plantea la delicada situación en la que se encuentra la ciudadanía de Bagdad en los días previos del asalto, y, por otro, se denuncia el hecho de que EEUU y sus aliados haya usado armas con uranio tanto en este conflicto como en otros.

Junto a estos dos bloques principales se insertan otras líneas temáticas, entre las que destacan la utilización del arte en Bagdad como sistema de protesta ante la opinión internacional, y la denuncia de parcialidad en el tratamiento que los medios de comunicación hicieron del inicio del conflicto.

Destacamos en *Bagdad rap* las siguientes estrategias creativas:

a) **Crónica in situ**: Parte de la originalidad creativa la aporta el hecho de que los creadores del documental se encontraran en Bagdad para convertirse en fuentes primarias (directas) de los hechos. Aunque destacar este hecho como “original” pueda resultar llamativo, no es una circunstancia baladí en un entorno donde muchos medios cubren sus informaciones de conflictos bélicos con fuentes secundarias (agencias de noticias, por ejemplo). Hablando concretamente de documentales informativos, es también excepcional este planteamiento, pues la práctica habitual suele centrarse en interpretaciones posteriores a los conflictos, basándose en imágenes de archivo o en entrevistas a personalidades relacionadas (pensemos, por ejemplo, en *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (2004) o en *Taxi to the dark side*, de Alex Gibney (2007))

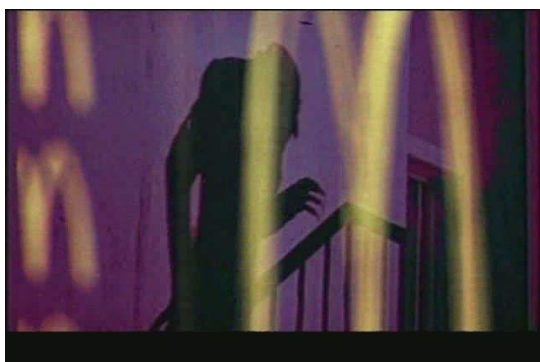
La presencia en el lugar de los hechos permite a los autores del documental recoger los testimonios de muchos ciudadanos bagdadíes, cuyas declaraciones adquieren mucha presencia en la primera parte del documental.

Según se recoge en los créditos de *Bagdad rap*, las grabaciones fueron realizadas en Bagdad y Basora (Irak), Amman (Jordania), Nueva York (EEUU), Hamburgo (Alemania), París (Francia) y en Pamplona, Barcelona y Pasajes (España).



A la izquierda, una de las brigadistas que interviene dando testimonio en el documental. A la derecha, imagen de los brigadistas en Irak, portando una imagen de El Guernica en acto de protesta solidaria.

b) **Variedad de fuentes audiovisuales:** Llama la atención la ingente cantidad de recursos de imagen (y música) que contiene el documental. Los planos de producción propia se mezclan con archivos de lo más variado, desde imágenes documentales clásicas (campos de exterminio nazis) hasta fragmentos de noticiarios internacionales, pasando por numerosas fotografías fijas, por imágenes retocadas de películas clásicas de cine (*Nosferatu*, *El acorazado Potemkin*¹⁹⁶) o por animaciones creadas ex profeso para el montaje (en concreto, hay una videoocreación que recrea el bombardeo de Guernica). Toda esta amalgama de fuentes forma un collage muy heterogéneo, casi caótico, en el que cuesta diferenciar qué es producción propia y qué podría ser material ajeno apropiado por los creadores (no hay tampoco referencias a archivos externos en los créditos del documental¹⁹⁷). Es la voz en off la que consigue aglutinar la dispersión visual en un sentido lógico, independientemente de que en este caso se salte también entre temáticas y registros con cierta premura.



Algunos ejemplos de la diversidad de fuentes audiovisuales en *Bagdad rap*

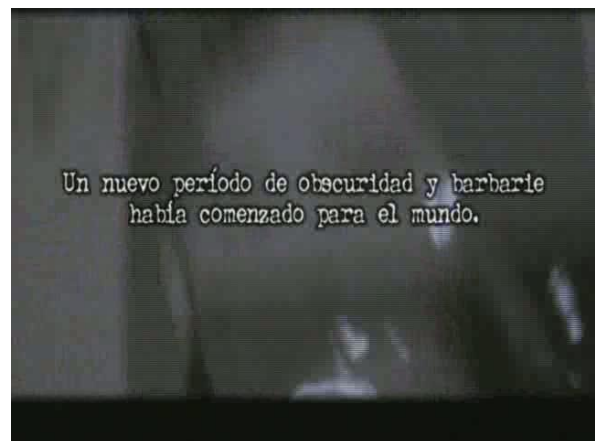
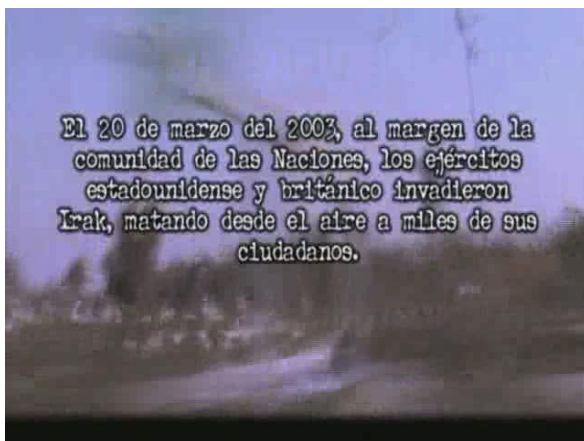
c) **Narración explícita:** *Bagdad rap* cuenta con diferentes instancias que revelan una narración explícita. La primera y más importante es la voz en off, que aporta y añade sentido a lo que las imágenes muestran. Este relato en off se mueve entre cuatro líneas narrativas/funciones fundamentales:

- la crónica del viaje de los brigadistas, expresada en primera persona del plural ("Salimos de Bagdad...", "Llegamos a Amman"...), que se convierte en un pequeño diario o cuaderno de bitácora de su periplo en la zona.

- Los comentarios interpretativos, autoconscientes: minuto 12: “los bombardeos eran en televisión, pero el dolor era en Irak (...) A nosotros no podían engañarnos”, minuto 25: “Habíamos llevado una reproducción del *Guernica* de Picasso al refugio de Al-Amiriya, intuíamos que había muchas conexiones, todas las similitudes terribles que tiene el fuego cayendo sobre inocentes civiles”
- La lectura de documentos: en el minuto 23, se lee la carta que un hombre le escribió a su hijo, víctima en el bombardeo sufrido en un refugio iraquí efectuado por tropas estadounidenses en febrero de 2001.
- las composiciones poéticas: en el minuto 65: “Marines, asesinos de palomas, bravos nihilistas de mirada de cielo, heroicos bombardeadores de chiquillos, demócratas de guadaña y de coz...”

Conviene observar, en este sentido, que, siendo cuatro funciones tan diferentes estén locutadas por la misma voz (salvo alguna excepción puntual, que analizaremos más adelante), lo que genera cierta sensación de mixtura confusa.

Además de la voz en off, existen otros recursos que potencian la narración explícita, como son las cartelas gráficas informativas (minuto 67: “En marzo de 2003 hubo una guerra: Los Estados Unidos y Gran Bretaña, con el apoyo del gobierno español, invadieron Irak, lanzaron doce mil bombas...”) y las propias canciones raperas incluidas en la banda sonora, que contienen igualmente mensajes que redundan en la misma línea de lo que la propia voz en off viene argumentando (incidiremos en esto a continuación).



Dos cartelas con información textual

d) **Inclusión de música rap:** La creación de canciones originales constituye una de las principales características del documental. Puede hablarse de cierta originalidad si tenemos en cuenta que trasciende la mera creación de composiciones ex profeso como ornamento o dinamizador del montaje (hecho ya de por sí llamativo en documentales, como argumentamos en *Balseros*, analizado en esta investigación). En este caso los temas musicales se suman a la

creación de sentido, y contienen buena parte del mensaje global de protesta que el documental soporta. Hay indicios suficientes para confirmar esto. Por un lado, están las propias letras de las canciones, bastante explícitas en lo que defienden. Por otro, está el propio título del documental, “Bagdad rap”, que lleva a primer término de importancia la música. Por último, los propios montajes de vídeo que acompañan a las canciones las elevan a rango de autoridad, en el sentido en que imágenes y letras de canción llegan a formar fragmentos casi autónomos (con redundancias, *loops* de imagen repetitivos al estilo de *videodeejay*, etc.), configurando estéticas que en ocasiones están más próximas a los cánones clásicos del video-clip que a los del documental (volveremos sobre esto más adelante).

Las letras de las canciones son elocuentes respecto a su sentido de fondo. El rap serio o rap social, tal como lo citan los creadores, incide en la denuncia de diferentes temas (muertes de civiles, actuaciones de gobiernos internacionales, políticas de falsa diplomacia, medios de comunicación, etc.) y en la necesidad de movilización. Citamos un par de ejemplos:

***Palabras de guerra*, Frank T**

La palabra.
La palabra mata.
La palabra como un arma.
La palabra.
La palabra mata.
La palabra como un arma.
Como el arma más destructiva.
La palabra.

Un olor, un aroma, un sentimiento,
la tierra, su costumbre, su lenguaje y su alimento,
saludos con gestos de alegría para cientos,
sencillo es el detalle de Bagdad y sus cimientos,
tomorrow's the day dice el que busca el desconcierto,
usando la palabra con violencia y desacierto,
no miento si los niños sonreían de contentos,
sus cosas eran bellas daba igual que fueran lentos.
La libertad la otorga Dios nunca George Bush,
el que busca el oro negro para que Irak no tenga luz,
que no tenga mercado y esté desbalanceado
y su sonrisa cotidiana finalmente quede a un lado.
¿Puedes jugar?, hoy no, ayer sí,
ayer era bonito, hoy lo destruyó un misil,
Bagdad tenía colegios, teterías, era viva
y no tenía las armas de destrucción masiva.

(La palabra), La palabra, mi arma en esta guerra.
(La palabra), La palabra, como arma para defender la tierra.
La palabra contra ellos criminales la cual usan con engaño
y con fatídicos finales.

Palabras de guerra, suena en la radio el Tío Sam:
Tomorrow's the day, frase ultimatum a Sadam,
si el petróleo es el plan, hacer la guerra es el afán,
el resultado, niños mueren mientras estudian el Corán,
las armas de destrucción masiva ¿dónde están?,
Bush engaña al rufián, quiere explotar como un volcán,
Tomorrow's the day, es el anuncio de Satán,
de exhibir destruyendo a Irak todo su arsenal,
mientras el eje del bien, hace su paraíso del edén,
con crueldad y desdén matan de hambre a más de cien
mil familias Irakís pero también occidentales,
con palabras de mentira destructiva a nuestra sien,
desorden y caos, mientras Bush se lleva el botín,
Tony Blair su juguete, Ansar hizo de arlequín,
Irak y su cultura caen por ese trampolín sin fin hacia
el desastre una cerilla encendida en polvorín.

***Psicosis securitaria*, Zenit**

demonios que visten traje son del linaje del chantaje después de la indignación mis conclusiones extraje y decidí que en este viaje el bisturí del rap será el arma con las que en nombre del mundo les raje su guerra es el reflejo de la falta de coraje la invasión de otra nación salvaje ultraje ya es el momento de que Bush Blair Aznar encajen que hay una cosa más desagradable que una guerra y es su imagen mi mensaje es de alto voltaje y si tu atención atraje es porque denuncian abusos sobre un pueblo que ni siquiera si renuncia a luchar contra el terror que la gran potencia mundial les ha causado con un montaje ciudadanos tienen *bunkers* en garajes mientras mi bagaje por esa jungla sin follaje, llevando solamente palabras como equipaje y ésta instrumental de TK Fran como ropaje hace que deje grabado el compromiso que contrae naciones democráticas con tácticas de ataque temen el ataque de una nación impotente que paga con su vida y la humillación de su gente como peaje Triste es esto qué paisaje pero más triste es saber que es la verdad y no hacer nada por luchar, por denunciar a Gran Bretaña, los Estados Unidos y nuestra España por ser los responsables de tan cobarde masacre noticias en televisión pretenden que de tu cabeza borres genocidios desde tanques con blindajes y que sientas xenofobia tras derrumbes de dos torres por suicidio de dos locos en aviones con pasaje que no te vendan como un dulce masaje la acción de los mayores asesinos en serie de este planeta que se ponen pa la foto en navidad una chaqueta de mimeta para tener contenta a una nación paleta lucha por conseguir que la historia dé un viraje, que el deseo de paz mundial sea lo único que se contagie, que no volver a ver más víctimas inocentes y hacia las víctimas recientes nuestro mejor homenaje censura en un país que es tan sólo embalaje con un escaparate forrado con camuflaje contra que el proyectil del lenguaje es mi alunizaje, heridas que no tapa el truco del maquillaje, grabar en vuestra mente aunque duela cual tatuaje, que *rappers* hoy sólo somos actores de doblaje que hacemos que armas de destrucción masiva se barajen como en ciencia ficción oscar al mejor largometraje

e) **Montajes paralelos de contraste:** Otro ejemplo más de narración autoconsciente lo brindan ciertos montajes paralelos que tienen como fin comparar sucesos, situaciones o personas en un establecimiento claro de metáforas que llaman a la reflexión. En cualquier caso, no tratan de pasar desapercibidos, y la propia voz en off redundante en la comparación que se establece en cada caso. Citamos dos ejemplos:

En el minuto 24 se comparan abiertamente imágenes de la matanza de niños iraquíes con la de otros niños (supuestamente americanos) comiendo y divirtiéndose en restaurantes de comida rápida McDonald's. Aunque en este caso no hay montaje alternado de planos, sí que se alternan bloques de ellos, con lo que la intención de contraste parece evidente.

En el minuto 25 se incluye un montaje paralelo, alternando planos que muestran los destrozos provocados en edificios y en la población civil de Bagdad y de Guernica, respectivamente, bajo siguiente parlamento en off:

VOZ EN OFF: "Habíamos llevado una reproducción del Guernica de Picasso (...) intuíamos que había muchas conexiones, todas las similitudes terribles que tiene el fuego cayendo sobre inocentes civiles".

Concretamente, se alternan imágenes de archivo de Guernica, en blanco y negro, con otras (algunas de ellas fotográficas) actuales de Bagdad. En ambos casos se observan civiles corriendo, personas auxiliando y destrozos materiales muy similares entre sí.

En el minuto 31 un montaje paralelo alterna dibujos infantiles de niños (de temática antibelicista) con imágenes de aulas vacías. El off apunta:

VOZ EN OFF: en un patio de escuela en los que ya no había niños. ¿Cuántos volvieron a los bancos vacíos?

La inocencia de los dibujos infantiles contrasta aquí con las aulas vacías, desnaturalizadas, con un claro mensaje de fondo que alerta sobre el alto precio que pagan los niños en este tipo de conflictos.



Algunas de las imágenes que se utilizan, alternadas, en uno de los montajes paralelos citados (bombardeos de Bagdad y Guernica)

f) **Estructura anárquica:** Llegados a este punto volvemos a incidir en la complejidad del collage en que se despliega el discurso de *Bagdad Rap*, gracias entre otras cosas a su archivo variadísimo y heterogéneo, al uso de músicas y a la mixtura de funciones de la voz en off (todo ello comentado más arriba). A todo ello cabe sumarle también la estructura narrativa. A grandes rasgos ésta se asienta en un orden lógico, sobre los dos bloques temáticos principales, empezando por la crónica de la estancia y salida de Bagdad por parte de los brigadistas y terminando por los testimonios de expertos recogidos en el congreso internacional sobre armamento con uranio empobrecido. Sin embargo, sobre esa estructura de fondo, se insertan otros elementos temáticos que no terminan de ubicarse ni en un bloque ni en otro: comparaciones entre el conflicto de Irak y el bombardeo de Guernica, uso del arte iraquí como elemento de protesta, videoocreaciones poéticas sobre la guerra en general... Sin descartar las idas y venidas entre un bloque y otro, porque en ocasiones se adelantan totales propios del segundo bloque (uranio) que se insertan en el primero, y viceversa, se vuelve a la crónica de Bagdad en el segundo bloque cuando el montaje ya se había centrado en el conflicto de las armas empobrecidas con uranio.

En definitiva, cabe hablar de una estructura altamente flexible, con bloques temáticos no estancos, y donde las intervenciones autorales autoconscientes tienen permiso para interrumpir la argumentación en cualquier momento.

Bagdad rap encuentra acomodo precisamente en esa extraordinaria diversidad, en un devenir de asuntos iniciados y retomados en cualquier momento que junto a los cambios de registro enunciativo y a la variedad de músicas, le aportan un dinamismo notable. Podemos afirmar que encuentra su mejor estrategia, precisamente, en esta sobreabundancia de estímulos que culmina en un sentido final de protesta y denuncia.

13.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *Bagdad rap*

Banda sonora: La banda sonora, incuestionablemente, es uno de los pilares sobre los que se asienta el montaje. Como se ha citado más arriba, no sólo contienen parte del mensaje del documental sino que bajo sus compases rítmicos se articulan buena parte de los cortes de montaje del mismo. Junto a la voz en off, conforman la práctica totalidad de la banda sonora, ya que no hay apenas efectos de sonido reseñables (salvo algunos sonidos de explosión o de alarmas insertados sobre algunas imágenes).

Resulta significativo que casi todas las imágenes, muy especialmente las que van montadas con las canciones de rap, se incluyan sin su sonido ambiente, lo que no hace sino otorgar más presencia a las letras de cada canción. Para los fragmentos de imagen que van sin canción de rap, el montaje utiliza músicas de corte similar aunque algo más melódicas, y sólo instrumentales, sin letras (son, concretamente, las que compuso Mikel Salas ad hoc para determinados fragmentos del documental).

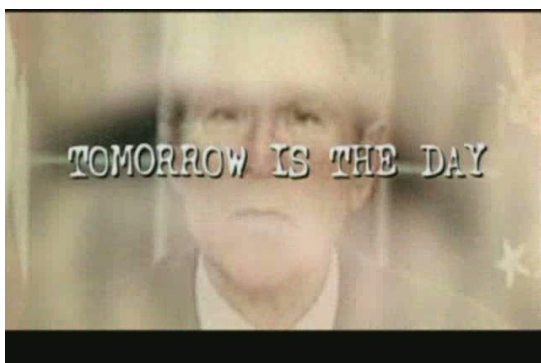
Por citar alguna estrategia creativa de la banda sonora, nos centramos en el fragmento de la lectura de carta (la que un iraquí le escribió a su hijo, víctima en un bombardeo), que es presentada a dos voces (minuto 23). Una de ellas, la de mayor presencia acústica, corresponde al narrador del documental. La otra, que fluye simultáneamente con menor intensidad acústica, corresponde a una voz masculina, con acento iraquí (y que el espectador puede asignar, figuradamente, al padre que escribió la carta). El resultado es una especie de recitado con eco o sutil reverberación, que aporta más dramatismo a la lectura.

Por otro lado, también ya comentado, la voz en off adquiere durante el metraje diferentes registros. A veces adquiere el tono de voz medio-grave típico de las locuciones informativas, para poco después transformarse en una voz lírica, típica de recitado. Esto último ocurre, por ejemplo, en el minuto 65, en el que se inserta un texto en off poético sobre las barbaries cometidas por los marines norteamericanos (todas las composiciones poéticas, probablemente, han sido compuestas por Santiago Alba, uno de los guionistas del documental). Excepcionalmente, en el minuto 26, y ante otro fragmento poético con declamación incluida, cambia la voz en off, que pasa a ser femenina, para recitar unos versos que Picasso compuso con motivo del bombardeo de Guernica.

Montaje: El montaje en *Bagdad rap* es de una velocidad llamativa. El inmenso repertorio de fuentes citadas más arriba adquiere carta de naturaleza gracias a una velocidad de cortes que obligan al espectador a mantenerse bien atento si no quiere perder el hilo de lo narrado. Y esta vivacidad en el cambio de plano se acentúa todavía más cuando la banda sonora deja paso a las canciones de rap. Por citar un ejemplo, entre el minuto 8:33 y el 10:17, en el que se ubica el tema “Mal panorama” de Arianna Puella hay más de 200 cortes de montaje. En un total de 104 segundos, supone prácticamente dos planos por segundo.

Pero el montaje no sólo es dinámico por su alta frecuencia de cortes, sino por otros juegos retóricos basados en la repetición de estímulos:

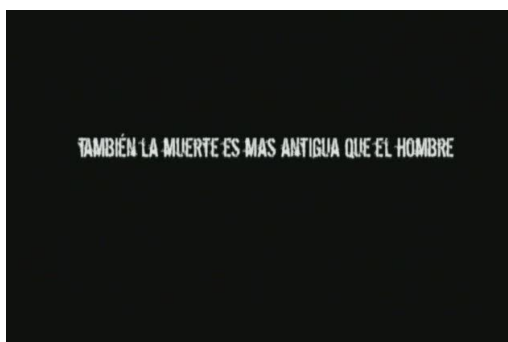
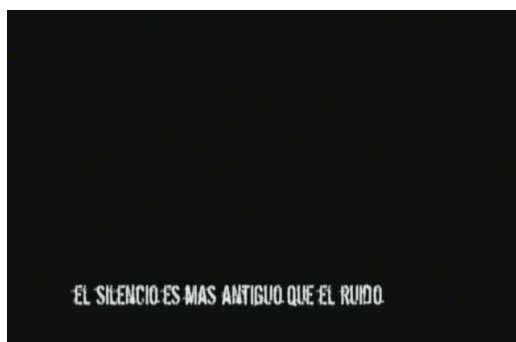
Repeticiones dispersas: algunos planos concretos se convierten en auténticos leitmotiv a lo largo del documental. Sin duda el ejemplo más clarificador es el de la imagen de Bush que, con el texto animado en grafismo de “Tomorrow is the day” (mañana es el día), sale en incontables ocasiones a lo largo del montaje. Para otro fragmento concreto, el que tiene como motivo temático la capacidad del arte como protesta, se recurre repetidamente a una imagen de Picasso.



Las dos imágenes citadas. Bush, a la izquierda, y Picasso, a la derecha.

Repeticiones concentradas: En ocasiones las imágenes se repiten de forma inmediata una y otra vez, en el propio momento de aparecer en el montaje, conformando una especie de *loops* visuales que conectan de algún modo con la estética de *videojockey*¹⁹⁸, o *videodeejay*. Suelen ser los momentos en los que la estética de videoclip irrumpe con más fuerza en el documental.

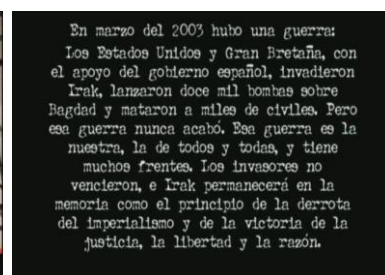
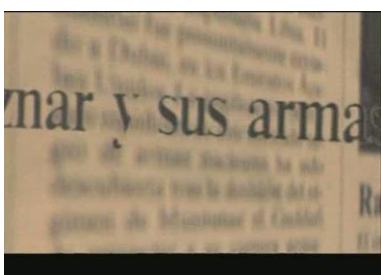
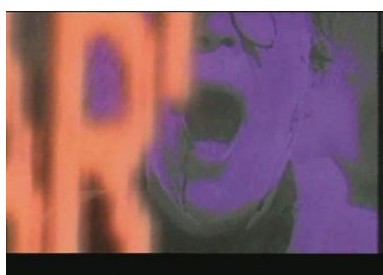
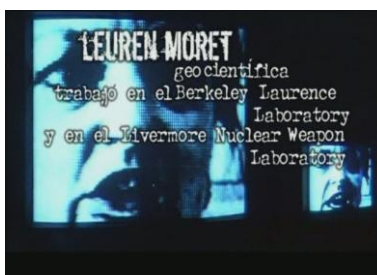
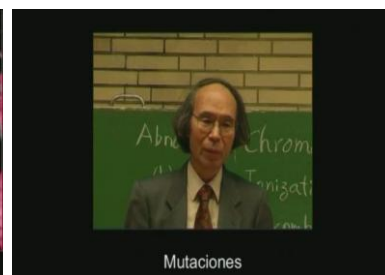
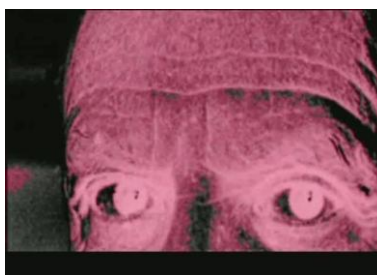
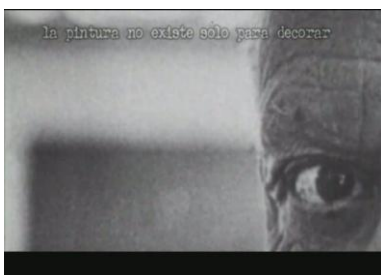
Respecto a la velocidad de montaje, cabe destacar otra estrategia expresiva, utilizada una única vez, que consiste precisamente en detener la narración bruscamente, para establecer una pausa dramática bastante efectiva. Tras una cadencia de montaje de video y audio bastante elevada, en este caso con una batería de totales, se establece una pausa abrupta de fundido a negro y silencio (minuto 21). Es entonces cuando se incluyen dos cartelas con grafismos, que dicen, respectivamente, “El silencio es más antiguo que el ruido” y “También la muerte es más antigua que el hombre”. Es otro comentario autoconsciente de la narración, que viene a hacer una llamada de atención del espectador para hacerle reflexionar sobre el texto que se le incluye, y sobre lo que vendrá a continuación (las declaraciones de denuncia sobre el uso de uranio en armas).



Los dos grafismos referenciados

Variedad estética: La sobreabundancia de fuentes y estímulos audiovisuales tienen su traducción lógica en el aspecto visual de los planos, que varía continuamente. A los grafismos, fotos fijas, recortes de prensa, etc. se suma todo tipo de efectos de postproducción añadidos a muchas de las imágenes de archivo: encadenados, sobreimpresiones, texturas de grano, tintados con diferentes colores, efectos visuales de apagados de televisor y/o cambios de canal, etc. Una vez más, el conjunto ofrece heterogeneidad, configurando una estética que admite por igual el clásico plano recurso sin efectos visuales que otro virado a color con grafismo sobreimpresionado e insertado en pantalla-mosaico.

Uno de los contrastes formales más llamativos entre planos lo constituye la pieza de videocreación sobre el bombardeo de Guernica, que se basa en animaciones con efectos 3D y cuya estética se aleja de todos los planos insertados hasta el momento.



Algunos ejemplos de imágenes de diferente estética. En la línea de abajo, algunos pantallazos de la videocreación sobre el bombardeo de Guernica.

13.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *Bagdad rap*

Lo que más autoridad aporta al documental es el hecho de que los brigadistas hablen en primera persona y que aparezcan en varias ocasiones in situ. El haber estado sobre el terreno les confiere el valor de ser fuente primaria, directa, no sujeta a intermediarios. Aunque su discurso esté obviamente cargado de interpretaciones propias y de ideología (que no ocultan, como veremos), ofrecen una opinión que merece, cuanto menos, el respeto que otorga el haber vivido los hechos en primera persona. Además, que hayan sido testigos directos en momentos tan delicados (un clima bélico) confiere al documental de un plus de peligrosidad muy estimable y emotivo para el espectador. Como ocurre en muchos documentales, especialmente de naturaleza, donde no sólo suscita interés el tiburón que se graba, sino también el peligro que supone grabar al tiburón, en *Bagdad rap* los brigadistas aportan la fuerza de haber permanecido allí en esos momentos críticos.

La proliferación de fuentes testimoniales y audiovisuales, acumuladas en cadencia ininterrumpida, ayuda igualmente a sostener la autoridad con la que el documental se enuncia. Padece un pequeño hándicap en la confusión que genera a veces la inserción de totales sin contextualizar, por más que sí aparezcan los nombres de pila de los entrevistados (en el caso de los ciudadanos bagdadíes) o el nombre y apellido (en caso de los expertos en armamento). Pero no hay referencias sobre en qué momento y lugar se recogen esos testimonios; por ejemplo, nada se dice sobre el congreso internacional en el que se ha entrevistado a los expertos sobre armamento químico, y sus testimonios se mezclan sin más con el de los ciudadanos bagdadíes, lo que en ocasiones genera cierta desorientación de lectura.

Sin duda el discurso ofrecido es propagandístico, y, por decirlo en términos coloquiales, panfletario. Aunque no se oculta. En todo momento los brigadistas se posicionan en contra de los países *invasores* (con Estados Unidos a la cabeza), y todos los recursos expresivos (montajes paralelos, letras de rap, videoocreaciones, etc.) suman en la misma dirección anti-belicista. A lo que hay que añadir todos los testimonios que avalan las tesis de que EEUU usa armamento químico de consecuencias funestas para el enemigo y para el medio ambiente. En ningún momento aparece una sola opinión, ni en el off ni en los testimonios, que cuestione esta tesis central del documental.

Bagdad rap denuncia el sufrimiento humano, la muerte de civiles en el conflicto, el uso de armamento químico, el hecho de iniciar una guerra contraria a la legislación internacional, el sufrimiento e impacto que la guerra acarrea a los niños... Todo esto se contiene en los totales de los brigadistas, de los ciudadanos bagdadíes y de los expertos que aparecen a lo largo del metraje. Se contiene también en las letras de los temas originales de la banda sonora. Y se potencia, finalmente, con el uso de los recursos expresivos.

Todo ello conforma un documental de denuncia, un discurso próximo al grito de protesta, al grito de dolor. Y con una clara intención de sensibilizar ante un problema que los autores entienden como grave. Desde una orientación radical, anti-belicista y anti-intervencionista, el

documental se pone al servicio de una causa que quiere defender y extender. Así lo expresa el propio director, Arturo Cisneros:

'Bagdad Rap' busca remover conciencias lanzando varios mensajes. Por un lado, pretende mostrar la parcialidad de algunos medios de comunicación, sobre todo estadounidenses, y el peligro que eso tiene. En este sentido, busca inculcar un sentido crítico al espectador y que éste valore la información que reciba y la juzgue. Por otro lado, habla de la dignidad humana ante la barbarie de la guerra. De la fuerza de la dignidad. También alerta de las terribles consecuencias que la guerra de Iraq ha tenido y tendrá en la población y el medioambiente mundial. Y, por último, lanza un mensaje de esperanza: el arte sirve como herramienta de resistencia ante el enemigo. Ésta frase no es mía sino de Picasso, la escribió a raíz del bombardeo de Guernica (...) Mi propósito inicial era parar la guerra, éste no lo he conseguido. Pero, tengo otro objetivo en el que estoy centrado: la máxima difusión de la denuncia de lo que allí ocurrió y ocurre a través de una información independiente. Por poner un ejemplo, en Buenos Aires vieron 'Bagdad rap' 15.000 adolescentes. Allí, puedo decir que el objetivo está cumplido (Corcuera en González, 2005).

Esta última referencia a los adolescentes nos da pie para destacar la mayor originalidad del documental, que es la de ubicar su discurso en una especie de *estética rap*. Como hemos argumentado, es algo que no sólo afecta a la creación de las músicas, sino al propio estilo del montaje y al del resto de estrategias creativas. Y es una decisión autoral que afecta, indudablemente, al target al que los creadores quieren dirigirse, que son precisamente los adolescentes y jóvenes (principales consumidores de esta cultura rap). Cansado de promover otros documentales más ortodoxos que no encontraban respuesta en el público joven, Cisneros apuesta por usar su propio lenguaje para llegar a ellos.

Después de haber estado involucrado en algunos proyectos de cine documental y ver que es un lenguaje audiovisual que difícilmente seduce a la gente joven, comencé una búsqueda de nuevos lenguajes que permitiesen denunciar una situación a través del documental pero con un lenguaje atractivo para la gente joven, es por ello que decidí acercarme a la música y más concretamente al rap, ya que los *rapers*, o algunos de ellos, practican lo que ellos denominan rap serio, o sea, rap con temática social y denuncia explícita. Además como los ritmos del rap van bastante rapiditos, a unos 90 bmp, te permite montar la imagen a toda leche. ¡¡Hay algunas secuencias de Bagdad rap que van a plano por segundo!! (Cisneros en Ruiz de Arcaute, s.f.)

Por otro lado, ***Bagdad Rap*** encuentra una interesante estrategia de enunciación en un aparente (sólo aparente) caos narrativo que refleja formalmente la indignación y el dolor que los creadores sienten al hablar de este tema, para ellos profundamente injusto. Los argumentos se suman unos a otros, a veces atropellándose; lo poético y lo descriptivo se alternan sin transición; los diferentes temas se yuxtaponen sin orden estricto; y todo ello conforma un montaje final que intenta ser, más que una argumentación pausada y fácilmente digerible, un grito que “chirríe” (son palabras del guionista) en la mente del espectador. En ***Bagdad rap*** se parte de lo emocional para llegar a lo racional, a remover conciencias. No tan

lejos del cine-puño que enarbolara en su día Eisenstein, por citar uno de los ejemplos clásicos más claros del cine propagandístico.

En este sentido nos parecen muy elocuentes las palabras de Santiago Alba Rico, uno de los guionistas del documental, cuando se defiende de las críticas que tildan a **Bagdad rap** de panfleto. En su opinión, es lo que hacía falta en ese momento, y entiende que cuando los medios de comunicación están tan silenciados, o, peor, puestos al servicio de las potencias dominantes, no queda otro camino para expresarse que el panfleto propagandístico, que el grito expresado en alta voz:

Del guión de **Bagdad-Rap** se ha dicho, en tono sólo descriptivo o abiertamente despectivo (como, por ejemplo, la señorial revista estadounidense *Variety*), que es mitad panfletario y mitad poético. No lo niego y no lo lamento. No es que nos saliera mal, no es que quisiéramos ser equilibrados y la rabia nos venciera; no es que pretendiéramos ser delicados y la cursilería nos impusiera sus sarpullidos. Guste o no, Bagdad-Rap responde exactamente al propósito que lo concibió. (...) Panfleto y poesía chirrían en un mundo que reproduce dulcemente, silenciosamente, su elegancia mortal. El panfleto y la poesía son, en efecto, chirridos, como el de esa tiza monótona sobre una pizarra de escuela que resbala de pronto y despierta a los alumnos amodorrados. "Dentera", se dice, porque agarra los dientes y amenaza con hacerlos caer; es decir, porque amenaza con poner fin a la infancia y a sus juegos. Habrá que hacer sin duda mejores panfletos que éste y mejor poesía, pero el panfleto y la poesía dan dentera. **Bagdad-Rap** quiere dar dentera. La realidad da dentera (Alba, 2005).

Muy especialmente, el documental incide, denunciándolo, en el papel de los medios de comunicación juegan en la fundamental labor de creación de opinión pública. De nuevo Santiago Alba corrobora esta intencionalidad previa en el guión.

O escojo, entre la rutinaria palabrería de los medios de comunicación que en los últimos años se ha ido acumulando, como los restos de un naufragio, al borde de mi mesa, este ingenioso, elegante, razonable, pragmático, imparcial y hasta severo análisis de un editorialista de *The Economist*: "EEUU ha tenido éxito en su guerra light. Pero incluso un imperio no deseado es un imperio, difícil de gobernar de forma barata. Iraquistán requiere la aplicación urgente de más dinero, atención e inventiva de los que EEUU ha invertido hasta el momento. La clave es hacer ahora un esfuerzo suficiente para asegurarse de que estos lugares siguen siendo estables cuando el imperio se marche a casa. Si a los Estados fallidos se les permite volver a fracasar, tendrán que ser rescatados de nuevo para que no vuelvan a convertirse en una amenaza para la seguridad de Occidente". El desprecio de fundir en un ocurrente neologismo (Iraquistán) dos países separados por miles de kilómetros con todos sus habitantes dentro, la recuperación del más puro estilo colonial decimonónico, la simpática metáfora dietética mediante la que se califica de light una matanza que sólo ha producido víctimas entre los marbianos, perdón los iraquíes; eso es a lo que nuestro mundo nihilista llama periodismo serio, respetable y objetivo; eso es lo que todos estamos acostumbrados a considerar elegante, razonable y hasta crítico con el poder. Los niños saben que el tío que les amenaza con comérselos crudos está bromeando, pero se toman tan en serio el lenguaje que no quieren ni siquiera oír hablar de ello; nosotros sabemos que la paz, la democracia, la libertad son una broma, pero nos basta con que *The New York Times* o *El País* nos hablen de ellas mientras desayunamos.

Todos los días, periódicos, tertulias, telediaris, partidos y fundaciones democráticas nos enseñan que en este mundo nihilista aún es posible hacer discursos moderados, elegantes, ingeniosos, razonables, objetivos, imparciales, serenos y matizados. ¿O nos enseñan más bien que la elegancia, la moderación, el ingenio, la sensatez, la objetividad, la imparcialidad, la serenidad y la matización son nuestra forma de nihilismo? (Alba, 2005).¹⁹⁹

En este sentido ***Bagdad rap*** queda alineado con una tendencia muy propia del documental informativo, que es la de denunciar el papel de los medios de comunicación de masas. Pero, en este caso, yendo un paso más adelante, puede rescatarse una reflexión que el visionado de ***Bagdad rap*** invita a hacerse, aunque a un nivel muy profundo. Como se ha dicho, se invita al espectador a hacer una lectura crítica de los medios de comunicación, pero no sólo en sus discursos institucionales (que pueden entenderse como más o menos ideologizados y manipuladores), sino en su propia naturaleza icónica. Santiago Alba alude a cómo el poder fascinador de la imagen puede llegar a tener efectos narcotizadores, y cómo su propia experiencia, contada en una anécdota muy personal, le impulsó a orientar el documental hacia el discurso radical:

Mientras un pequeñísimo grupo solidario (de brigadistas) permanecía en Bagdad, casi todo nuestro grupo salió del país la misma noche en que comenzaron los bombardeos. Nunca olvidaré la llegada a Amman, la capital de Jordania, a las 6 de la madrugada del día siguiente. En el pequeño hotel donde íbamos a alojarnos nos recibió una televisión encendida en cuya pantalla se veían las bellísimas imágenes apocalípticas de las primeras explosiones en directo iluminando la ciudad que acabábamos de abandonar con dolor y remordimiento. Fue una sacudida moral e intelectual. Esa ciudad no existía ya, y no porque hubieran empezado a destruirla, sino porque su comparecencia misma en la pantalla, en esas condiciones, volvía increíble su existencia. He contado alguna vez que en ese momento decidí volverme conscientemente iconófico; rechacé esas imágenes cautivadoras e hice una especie de voto de pobreza visual que hasta ahora he mantenido. A la vista del Bagdad bombardeado por televisión, incompatible con el Bagdad vivo, digno y hermoso que había visitado y tenía todavía en la memoria, me sentí incapaz de acomodar en mi experiencia esas dos ciudades homónimas y contradictorias; y me vino a la cabeza una frase que resumía la paradoja atroz de ese espectáculo nihilizador: “Aunque parezca que están bombardeando Bagdad, están realmente bombardeando Bagdad”. Más allá de los mensajes y las manipulaciones, la sola comparecencia de ese Bagdad adornado, embellecido, poetizado por los misiles, desmentía su existencia y, por lo tanto, el dolor real que acompañaba a su destrucción. No hace falta mentir para negar: a veces basta precisamente con enseñar; no hace falta ocultar para cegarnos; a veces basta precisamente con mostrar lo que se quiere ignorar.

No sólo es una reflexión hecha a posteriori por el guionista, sino que el propio documental alude a ello en varias ocasiones (minuto 12: “los bombardeos eran en televisión, pero el dolor era en Irak (...) A nosotros no podían engañarnos”). La anécdota que relata Alba nos parece esclarecedora (a pesar de la concesiones que pueda ofrecer a la diatriba pensada para impactar a un auditorio), porque parte de una vivencia que sólo puede experimentarse en directo, como defienden los cánones de las crónicas periodísticas, en el lugar de los hechos. Y llama la atención sobre un hecho que en cierta forma debería poner en alerta a una ciudadanía

que vive la realidad casi siempre *mediada* por los medios de comunicación. Curiosamente, en ***Invierno en Bagdad*** (el otro documental analizado en este capítulo), tenemos otro ejemplo en el mismo sentido, cuando la mujer norteamericana que interviene en el documental explica porque se trasladó a Bagdad en los momentos del conflicto: “Estoy aquí porque creo que el lugar donde estás determina lo que ves”²⁰⁰.

El valor de ***Bagdad rap***, por último, radica en haber intentado hacerse un hueco en un panorama mediático quizá demasiado acomodado en las rutinas informativas de corte oficialista. En este sentido, es un documental contrainformativo, con sus propias limitaciones, pero hecho con clara intencionalidad de abrirle campo de opinión al espectador. El grito se convierte entonces en una llamada de atención.

Cuando en mayo del 2003, bajo la sombra de la caída provisional de Bagdad, Arturo Cisneros, Mikel Muñoz y yo nos reunimos en Túnez para abordar el bullicio de imágenes que el primero había rodado durante nuestra breve estancia en la capital iraquí, decidimos sin discusión que no se trataba de hacer una película sino un puñal, que se trataba menos de construir un documental que de destruir una forma de mirar. En apenas dos días, mientras Arturo y Mikel descansaban, yo redacté muy deprisa y de muy mal humor los textos en off del film; después, durante dos años, mientras yo descansaba, ellos trabajaron infatigablemente, generosamente, sacando los medios de su propio bolsillo y de su propio talento, para afilar y dar forma a este modesto cuchillo. Entonces no sabíamos que ***Bagdad-Rap*** iba a ganar un par de premios internacionales y ahora a exhibirse en salas comerciales y casi me alegro de nuestra falta de ambiciones; pero esto prueba, en todo caso, que vivimos en una sociedad ya herida y que por algunas de sus pequeñas llagas se puede colar, como un virus o un bacilo, la realidad (Alba, 2005).

En una línea similar se expresaba en otra entrevista concedida en 2009:

Bagdad-Rap es un testimonio, una denuncia y un panfleto. Creo que era el momento justo para emplear ese registro despreciado paradójicamente por los mismos políticos, medios periodísticos e intelectuales que, desde una aparente moderación, apoyaron y apoyan invasiones, bombardeos y campos de concentración. El principio del que partí para escribir la voz en off de la película fue el de que, en un mundo en el que la elegancia mata, el equilibrio derriba casas y el refinamiento estético produce huérfanos, sólo un panfleto podía revelar y sujetar el mundo. Cuando se tienen los medios, no hace falta elevar la voz para destruir un país; sin ellos, hay que gritar mucho para tratar de impedirlo (Cavallaro, 2009).

La intencionalidad ideológica de los autores es, por tanto, premeditada (antes de escribir el documental), reconocida (después de visionarlo) y transparente (puede advertirse durante el visionado del documental). Constituye por tanto una opinión válida, una visión del mundo que es un reflejo más de la práctica documental que se fundamenta en el “yo te digo que el mundo es así”.

Notas al capítulo 13

¹⁹⁴ Corcuera reconoce que “los temas me salen al encuentro (...) Así, una película que iba a ser sobre activistas en Bagdad se terminó convirtiendo en otra cosa”. (Corcuera en Torreiro, 2007: 106)

¹⁹⁵ El equipo termina su fase de documentación en dicho Congreso:

La recogida de material concluye con las aportaciones del primer congreso internacional sobre armamento con uranio empobrecido, que se celebra en la ciudad alemana de Hamburgo en octubre de 2003. Allí, especialistas legales, médicos, científicos, militares e incluso víctimas constatan los destructivos efectos de este armamento en civiles y militares (Bravo, 2005).

¹⁹⁶ *Nosferatu* (Murnau, 1922) y *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925)

¹⁹⁷ Aunque es difícil dilucidar en *Bagdad rap* qué es material propio y qué es material ajeno (sin descartar en esta consideración el alcance de derechos de autor), sí que la duda nos abre la posibilidad de citar aquí una de las tendencias que empiezan a hacerse realidad en la producción de documentales, y es la de usar imágenes de archivos ajenos por parte de usuarios (creadores) no necesariamente vinculados previamente a productoras profesionales. Es una más de las consecuencias de la democratización de la tecnología, de la facilidad de acceso a grabación y a réplica de recursos audiovisuales y de la proliferación de circuitos de exhibición (festivales amateurs e Internet, principalmente). Todo ello configura una nueva era de cultura participativa (todos podemos ser creadores), a la que no es ajena el documental de creación. Para más información sobre cultura participativa, narración transmedia y cultura convergente remitimos a Jenkins, H. (2008): *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

¹⁹⁸ Según la wikipedia, el término videojockey o VJ se aplica a aquellos creadores que generan sesiones visuales mezclando en directo loops de video con música u otro tipo de acción.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Videojockey>

¹⁹⁹ Esta declaración de Alba, en la que denuncia el elegante y razonable tratamiento del periodismo serio, se suma a las miles de voces que denuncian el tratamiento oficialista que los grandes medios hacen a menudo de los conflictos bélicos. Sólo a modo de ejemplo, dejamos aquí este caso que ofrece Eric Barnouw.

En 1991, durante la Guerra del Golfo, Alpert y la coproductora Maryann DeLeo lograron penetrar en Irak acompañados por el ex fiscal general de los Estados Unidos Ramsey Clark que viajaba de manera independiente y durante un viaje en automóvil a Bagdad filmaron escenas de la devastación y se entrevistaron con iraquíes en una pescadería bombardeada, todo esto sin ser objeto de ninguna vigilancia. La NBC recibió las tomas exclusivas y no censuradas pero no las usó. Se habían obtenido fuera de la “cobertura” estándar, que era un sistema decretado por las fuerzas militares de los Estados Unidos y esta circunstancia aparentemente hizo que los directivos de la red se pusieran nerviosos, aún cuando las demás redes habían protestado por ese sistema de cobertura que constituía una transgresión a la libertad de prensa. El presidente de NBC News, Michael Gartner pensaba que esas tomas acarrearían trastornos. Según una información contenida en The Independent, las rechazó sin siquiera haberlas visto. Esto puso fin a las relaciones de Alpert y la NBC. Posteriormente las tomas se exhibieron en varias estaciones que no pertenecían a la NBC. (Barnouw, 1996: 306)

²⁰⁰ Numerosos autores han teorizado sobre este poder de fascinación de la imagen. Queremos recordar aquí a uno de ellos, el filósofo y académico de la lengua Emilio Lledó, que expresa lo siguiente:

Para ver, yo tenía que estar en el sitio en que estaban mis ojos, pero ahora ha habido una transformación radical, ontológica, en que yo puedo estar sentado en un sillón, en mi cuarto, y con una televisión delante puedo ver el Orinoco, puedo ver las estrellas y puedo ver mil cosas fuera de ese espacio. Podemos ver sin estar, mientras que antes había que estar para ver. Pero, para ver de verdad, hay que ser; podemos estar viendo algo y no siendo nada. (Lledó, 2002).

CAPÍTULO 14. Análisis de documentales sobre *Salud*

14.1. Introducción al capítulo 14

Títulos destacados:

Las alas de la vida, Antonio Pérez Canet, 2006

Más allá del espejo, Joaquín Jordá, 2006

¿Qué tienes debajo del sombrero?, Lola Barrera e Iñaki Peñafiel, 2006

Uno por ciento, esquizofrenia, Ione Hernández Sáenz, 2006

LT22 Radio La Colifata, Carlos Larrondo, 2008

María y yo, Félix Fernández de Castro, 2010

Bicicleta Cullera Poma, Carles Bosch, 2010

Los temas vinculados a la salud han dado origen a un significativo número de documentales informativos en la segunda parte de la década. Curiosamente, y salvo una excepción, la de ***Las alas de la vida***, todos los documentales indagan en algún tipo de minusvalía mental, en una tradición que sigue una línea transitada ya tiempo atrás por documentalistas como Joaquín Jordá (concretamente lo hizo con ***Monos como Becky***, en 1999).

Margarita Laviana, psicóloga, una de las entrevistadas en ***Uno por ciento esquizofrenia***, plantea en una de sus intervenciones:

MARGARITA LAVIANA: ¿cómo es posible que el mundo se haya organizado civilizadamente con unos niveles de exclusión tan grandes y tan justificados socialmente, políticamente, institucionalmente, con un grupo de personas tan desgraciadas?

Las personas a las que se refiere son los enfermos por esquizofrenia, y en cierta manera su planteamiento resume bien uno de los grandes objetivos de estos documentales, que es el de dar voz a sectores excluidos. Jesús de la Gándara (Jefe del Servicio de Psiquiatría del Área Asistencial de Burgos), uno de los participantes en el documental, apela al valor que ofrece el cine para la divulgación y valora su importancia como un elemento más de sensibilización sobre la esquizofrenia: “Hay que acabar con el estigma, por eso creo que esta película es una oportunidad excelente y por eso participé en ella” (de la Gándara en Abella, 2007).

Uno por ciento esquizofrenia, producido por Julio Medem, se articula básicamente a través de entrevistas: las declaraciones de seis pacientes de esquizofrenia se van yuxtaponiendo con las de diferentes expertos (psicólogos, psiquiatras y sociólogos), familiares y activistas (asociaciones de pacientes). Todos estos testimonios se agrupan por bloques temáticos que se abren con grafismos ilustrativos: “muros invisibles”, “drogas”, “tratamiento”, “delirio”, “tiempo”, “psicoterapia”, etc., y que confluyen en un final duro aunque algo alentador (“esperanza” y “mañana”). En esta parte final los totales se comprimen, aparecen detalles del rostro en planos más cortos de tamaño y la cámara se acerca frontalmente a los rostros, en un sobrevuelo muy peculiar (muy similar, curiosamente, al empleado por Julio Medem al final de

La pelota vasca). Tras finalizar, por fin los participantes son identificados. Hasta este momento, el montaje había ido articulando los totales sin contexto de identificación, buscando probablemente una reflexión en el espectador: ¿seríamos capaces de distinguir a una persona que tiene esquizofrenia de una que no la padece? Tan sólo hay un sutil tratamiento diferenciador, en lo visual, para los enfermos, y es el hecho de encuadrarles a la derecha del plano (con aire por la izquierda de cuadro), mientras que todo el resto de participantes figuran encuadrados a la izquierda (con aire por la derecha). Si este hecho no es apreciado por el espectador, tendrá que intentar intuir quién es quién a través de lo que dicen y de cómo lo dicen. El reto planteado no parece casual, y sí un tratamiento creativo que invita a la reflexión.

Igualmente invitan a la reflexión numerosos montajes alternados, en los que los testimonios de varias personas se van yuxtaponiendo, bien porque se contradicen, o bien porque se ratifican. En el minuto 16, por ejemplo, uno de los expertos habla sobre los factores familiares mientras que algunos de los enfermos hablan de sus relaciones en familia. En el minuto 50, los totales enfrentados de varios expertos plantean un debate muy serio sobre los posibles tratamientos y enfoques de la esquizofrenia: neurofisiológicos, farmacéuticos, psicosociales...

Así que los tratamientos creativos en **Uno por ciento esquizofrenia** son significativos, aunque se presentan muy sutilmente. A la organización de los bloques y a los montajes alternados hay que sumar una realización sobria, oscura, que bien podría ser la traducción del “miedo” detectado por el equipo de dirección al realizar las labores de investigación del entorno de esta enfermedad mental²⁰¹. Así, siendo un documental de testimonios, llama la atención la utilización de fondos negros para las entrevistas (que luego cambian a blanco hacia el final, más esperanzador), y, especialmente, el peculiar tono visual de los pocos recursos usados para alternar con los totales y para presentar las cartelas de los bloques temáticos, que son, en todos los casos, de iconografía desazonadora (columpios vacíos, puertas entreabiertas de recintos en semioscuridad, pasillos interminables...). Todo ello, sumado a continuas músicas no diegéticas, inquietantes y siniestras, ofrecen, en lo estético, un resultado duro y turbador.

¿Qué tienes debajo del sombrero? es otro documental producido por Julio Medem, y con muchas similitudes a **Uno por ciento esquizofrenia** en cuanto a objetivos y temática, esto es, intentar visibilizar a ciudadanos que por sus minusvalías son habitualmente relegados de la atención mediática. En este caso, el documental se centra en la artista Judy Scott, una mujer sordomuda con síndrome de Down que trabaja en un estudio de arte californiano. A caballo entre el documental biográfico, el artístico y el de salud, el trabajo plantea algunos enigmas de los que se esconden en la relación discapacidad mental/creatividad artística. La protagonista focaliza un discurso en el que intervienen otros artistas con diferentes discapacidades, y que da cabida también a la familia de Judy, especialmente a su hermana gemela Joyce (que no sufre discapacidad). La historia de Judy le sirve al documental para plantear cómo el aislamiento de las personas con discapacidad puede superarse a través de la obra artística, que facilita la comunicación.

Planteado con una realización sobria y eficiente, al estilo de un reportaje televisivo clásico, el documental se plantea con una meta integradora, al tiempo que fluyen, en un nivel menor, ciertas reflexiones sobre el arte en general, y sobre el arte *outsider*. Esta tendencia es definida en el propio metraje por Roger Cardinal (crítico de arte):

ROGER CARDINAL: Un proceso creativo de dejar una huella, que no requiere ninguna norma académica, no supone la ambición de llegar a ser un artista famoso, no supone el deseo de ganar dinero ni de complacer a nadie.

En este sentido, la definición nos parece una metáfora aplicable al documental, produciéndose un curioso juego de muñecas rusas: nos atrevemos a afirmar que los autores del documental no son ni adinerados ni famosos (como Judy), pero que intentan con su documental dejar “una huella” en la sociedad, una idea sobre integración y sobre comunicación.

En ***Más allá del espejo*** Joaquín Jordá documenta el caso personal de Esther, una joven diagnosticada de agnosia visual, mediante un seguimiento de cuatro años. A través de la muchacha se van conociendo otros casos de esta rara enfermedad, así como de la de la alexia (la imposibilidad de leer causada por una lesión del cerebro). Entre estos casos destaca el del propio Jordá, que interviene como un protagonista más en el montaje con una curiosa función doble: la de documentalista y la de paciente (cuestión llamativa, aunque no es nueva en su filmografía). De hecho, el documental arranca con una imagen del propio Jordá leyendo una noticia de prensa en la que se habla de Esther, y que es el detonante (real) de la puesta en marcha del proyecto. Según cuenta el propio director en el documental, es tras conocer el caso a través de la prensa cuando decide conocer a Esther y a partir de ahí a documentar sus testimonios, sus progresos y su día a día.

El resultado es una obra que habla, sobre todo, de superación, a través de los casos concretos que en él se abordan. En este sentido es un trabajo optimista y vital, sin que eso suponga caer en el sentimentalismo o en la cursilería. Los protagonistas se expresan en cámara mediante conversaciones con Jordá, y lo hacen con absoluta naturalidad: más optimistas en algunos casos y más pesimistas en otros, pero con un fondo siempre vital y sosegado. Junto a estos testimonios, que van reforzados con recursos de imagen de seguimiento a los protagonistas en diferentes situaciones (domésticas, profesionales, médicas...), se reparten por el metraje, de forma intermitente, los planos de una pequeña *performance* recreada y grabada para la ocasión por Jordá. Se trata de una especie de partida de ajedrez sobre tablero gigante (ubicado en un entorno físico sin concretar), en el que las fichas, ataviadas con caras y rostros de los protagonistas, se mueven solas en una partida imaginaria contra lo que parecen ser las dificultades vitales de los pacientes. En este sentido parece simbolizar la dificultad con que estas personas salen adelante, aunque el final feliz (jaque mate) es toda una declaración de principios y de lo que el documental defiende: merece la pena luchar.

Más allá del espejo permite indagar en algunos datos relevantes sobre las enfermedades que aborda. En este sentido, su valor es doble, ya que por un lado ayuda a divulgar una información científica sobre estas enfermedades, y por otro sirve de ejemplo de superación vital, lo que la convierte en un interesante documento independientemente de las enfermedades específicas que documenta. La realización y la guionización no tienen elementos destacados que se salgan del estilo habitual de Jordá, que es el de supeditar la cámara y el montaje a los contenidos y al mensaje. Sin perder nunca la corrección mínima exigible de un trabajo profesional, sí es cierto que no se aprecia demasiado celo en cuidar la estética de los planos o la puesta en escena, ni en buscar efectos de montaje o postproducción llamativos. El aparecer fumando en una improvisada conversación informal, o que se cuele la

pértiga con el micrófono en un plano no son motivos para que ese material no se incluya en el montaje. En este sentido el documental mantiene un estilo directo y transparente, reflejado desde el inicio (ya comentado, con Jordá hablando a cámara) y mediante las numerosas ocasiones en las que se incluye al propio Jordá conversando con sus protagonistas sobre el propio documental (unos rasgos de autoconsciencia que se presentan abiertamente a la mirada del espectador).

LT22 Radio La colifata se inicia con un momento robado al propio clímax del documental. En este momento álgido, uno de los internos del hospital psiquiátrico J.T. Borda (Buenos Aires, Argentina) se dirige a una masa enfervorecida de espectadores en un estadio de Buenos Aires, y grita: “Tenemos derecho a ser felices”. La frase, al ser reubicada en el inicio, se convierte en carta de presentación del documental, y efectivamente resume bien lo que este trabajo intenta aportar: dar visibilidad (y dignidad) a un grupo de pacientes psiquiátricos que se asfixia entre las paredes de un triste sanatorio. Más concretamente, el documental trata de divulgar una experiencia de radio terapéutica, *LT22 Radio La colifata*, emprendida y dirigida desde años atrás por Alfredo Olivera, como instrumento que, según explica en el documental, le sirviera a los internos “para recuperar el lazo con los otros, recuperar el vínculo social”. Durante el desarrollo del documental se alternan los testimonios de colaboradores en la emisora de radio y de muchos de los pacientes que se integraron en ella de alguna forma. Sobre estas declaraciones se insertan algunas imágenes de archivo propio, sobre momentos presentes y pasados que muestran el funcionamiento de la emisora: elaboración de guiones, locuciones, etc. En paralelo, en otra importante línea argumental, se van mostrando los contactos que el propio equipo efectúa con otras experiencias similares en España, Francia e Italia.

A nivel formal **LT22 Radio La colifata** se sustenta en una estética clásica de reportaje, con seguimientos a personajes y recogida de testimonios y/o situaciones naturales, documentadas durante mucho tiempo (durante diez años, entre 1996 y 2006, según se cita en créditos). La reiterada aparición de las mismas personas (Stella, Horacio Surur, Juliana Sue, Fernando Aquino, etc.) a lo largo de los diez años transcurridos consigue crear y solidificar personajes, concediéndoles un protagonismo muy fértil de cara a conseguir la identificación por parte del espectador. No hay muchos más recursos retóricos llamativos, salvo el hecho de introducir, en un momento dado (minuto 41 del documental aproximadamente), la figura del músico Manu Chao como colaborador del proyecto. Se explica así que su música forme parte de la banda sonora del proyecto, y se anticipa que los pacientes integrantes de *Radio La Colifata* asistirán como teloneros a un concierto que el propio Manu Chao tiene previsto dar en Buenos Aires. Dicho concierto es ubicado en el guión como punto de llegada, como clímax dramático, en el que los recitados y demás discursos de los protagonistas del *Hospital Borda* cristalizan frente a un gran auditorio que les presta atención y cariño. Por extensión, se pretende que el propio espectador del documental se identifique con ese intercambio de emociones. Tras el fundido a negro final, llegan un par de leyendas en grafismo que informan sobre los destinos de algunos protagonistas, buscando un efecto emotivo: “Stella murió el 19 de octubre de 2006 en la calle”; “Horacio Surur desapareció dos meses después de rodar este documental”, etc.

Por el camino ha quedado lo más importante, las reflexiones sobre el encierro forzado de los pacientes, la llamada de atención sobre la incapacidad de la sociedad para darles cabida, el

cuestionamiento sobre la idoneidad de los tratamientos que se les aplican, la llamada a la esperanza de un futuro más integrador, etc. “La colifata como vocera de los derechos del paciente”, tal como resume en una intervención en el metraje Trinity, un ex-colaborador de la radio.

Durante la promoción de **María y yo**, su director Félix Fernández de Castro definía su primer largometraje documental como “el viaje de un padre y su hija en busca de una forma de comunicarse. Una historia real que nos enseña que una persona con autismo es única, como cualquier otra persona”²⁰². Argumentaba también que buscó un tono de humor para una historia que, tratando sobre una incapacidad (el autismo) entretuviera al espectador, de la misma manera que él disfrutó leyendo el cómic en el que se basa la película (*María y yo* de Miguel y María Gallardo, que además de autores son a su vez los protagonistas de la novela gráfica y de la película).

Y en realidad **María y yo** es eso y algo más. Exposición de ciertos aspectos médicos de una enfermedad poco conocida como el autismo y también reflexión empática sobre lo que supone el hecho de ser padre cuando uno tiene limitaciones de tiempo para dedicar a los hijos. Las cámaras acompañan a María y a su padre en unas vacaciones que ambos disfrutaban en las Islas Canarias, y documenta todas las anécdotas que se derivan de una convivencia estival en un hotel no necesariamente adaptado a las necesidades de una niña autista (por extensión, en una sociedad no adaptada ni preparada para dar cabida a personas autistas). De fondo late una clara vocación divulgativa, como admite su director:

María y yo es también una crónica original y sincera sobre la tarea colosal que supone convivir con una discapacidad, las grandes dificultades, los pequeños logros, la frustración, las satisfacciones. Con todo, y a pesar de la gran distancia que separa a la mayoría de la gente de todas esas experiencias, el humor y el tono justo cercano de la narración consiguen una y otra vez que las sintamos como propias.

Me consta que Miguel (el autor del cómic) ha recibido, a veces en plena calle, agradecimientos, felicitaciones anónimas por haber escrito el libro.

A lo mejor es porque, como me sucedió a mí, mucha gente siente que la historia de María y Miguel es también, un poco, su historia²⁰³.

A nivel formal, el documental presenta algunos rasgos creativos de interés. La base no difiere demasiado de un tratamiento clásico: la voz en off del padre de María, como narración explícita en primera persona, se alterna con los testimonios de las personas que mejor conocen a María (principalmente su madre y sus cuidadores) y con los recursos de imagen de su día a día junto a María. Sobre este esquema formal, se añaden otros tratamientos menos típicos, entre los que destacan ciertos segmentos (algunos clips puntuales) en los que la imagen adopta la misma estética gráfica que el cómic del que parte el documental. Se recrean así, con secuencias gráficas de animación, punteadas con músicas no diegéticas, algunos episodios típicos de la vida de María: la escritura de sus interminables listas de personas, sus manías en pasar siempre por los mismos sitios, su placer inmenso ante los dibujos que su padre le hace...

Una vez más, el camino recorrido por estos documentales creativos se establece entre la emoción y la razón. El humor, el tono desenfadado, la creatividad gráfica, la música, etc. se

ponen al servicio de una idea de identificación, de compartir con el espectador experiencias más o menos comunes para que desde ellas sea más fácil asumir conceptos cognitivos y emotivos: ciertas características de la enfermedad, opinión de profesionales implicados, las dificultades y satisfacciones en la convivencia con el autismo, etc. Un camino cuya meta es la sensibilización.

14.2. Análisis específico del documental *Las alas de la vida*

14.2.1. Justificación de la elección de *Las alas de la vida*

Las alas de la vida es un documental original. No tanto por ser el único de esta categoría de documentales sobre salud que no se dedica a enfermedades mentales, sino por abordar un tema social tabú, el de la muerte. Este mismo muro de silencio social es el que lo convierte en un asunto proscrito para los medios de comunicación, en cuya agenda de temas espectaculares y entretenidos no parecen tener cabida asuntos luctuosos como el de la muerte. Por ello el documental se presenta como un trabajo valiente, y también honesto y comprometido, si se tiene en cuenta que la muerte es un tema social trascendente y relevante, por más que el ser humano tienda a ignorarlo.

En segundo lugar, la producción ofrece un tratamiento de contenidos muy riguroso y serio. El equipo de guionistas incluye expertos médicos de varios ámbitos, y la propia idea de la película parte de un enfermo terminal (cuyo proceso de deterioro hasta la muerte es el que se documenta) que es a su vez médico de familia. De todo ello surge un tratamiento del tema marcado por el sentido divulgativo, respetuoso en todo momento con lo que se filma y con enfoque de los contenidos (no es baladí recordarlo teniendo en cuenta que el tema fácilmente hubiera podido derivar en un tratamiento morboso y espectacular). Hay una vocación explícita y reconocida por el equipo de producción de que el documental ayude a que el espectador entienda mejor el final de la vida, y desde ahí integrarla con naturalidad como una parte más de su existencia.

El rigor y el sentido divulgativo del documental dieron pie a que el Ministerio de Sanidad español adquiriera los derechos de la obra para su distribución gratuita.

A nivel formal, ***Las alas de la vida*** cuenta, entre otras peculiaridades, con una estructura paradójica. Mientras cualquier relato parte de un conflicto y se encamina hacia un clímax catártico de liberación y de eliminación de los problemas, el progreso del protagonista de ***Las alas de la vida*** fluye irremediabilmente en sentido inverso (al menos desde el sentido vital): la narración de los hechos progresa hacia un desenlace fatal, según Carlos Cristos va avanzando hacia su muerte.

14.2.2. Ficha técnica y contexto de producción de *Las alas de la vida*

LAS ALAS DE LA VIDA

- * Dirigida por: ANTONIO PEREZ CANET , 2006
- * Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- * Nacionalidad: ESPAÑOLA
- * Países participantes:
ESPAÑA
- * Género : Documental
- * Fecha de estreno : 15 de enero de 2007

Sinopsis

El médico Carlos Cristos, que a sus 47 años padece una enfermedad terminal, llama a un amigo, director de cine, para que filme su lucha por la dignidad en el vivir y en el morir y, sin dramatismo y “si es posible con una sonrisa”, transitar juntos por el complejo escenario creado entre los umbrales de la vida y la muerte.

Doctor Carlos Cristos, who at the age of 47 is suffering a terminal illness, calls up a friend, a film director, to shoot his struggle for the dignity in living and dying and, without any dramatics and “with a smile if possible”, to walk together through the complex scene created on the edge between life and death.

Producción e Intérpretes

- * Productora:
ANTONIO PEREZ CANET
- * Intérprete: MARIA DEL CARMEN FONT MOREY

Datos de Distribución

- * Totales
Espectadores: 10.363
Recaudación: 51.941,22
- * Por distribuidora
Empresa distribuidora: ANTONIO PEREZ CANET
Fecha de autorización: 20 de diciembre de 2006
Espectadores: 10.363
Recaudación: 51.941,22 €

Ficha técnica

- * Guión : ANTONIO PEREZ CANET , CARLOS J. CRISTOS GONZALEZ , CARMEN SANTOS UNAMUNO , MARIA TOMAS GARCIA , MARIA DEL CARMEN FONT MOREY
- * Música : CARLOS J. CRISTOS GONZALEZ

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- * Formato:
35 mm.
- * Duración original : 94 minutos
- * Metraje : 2.564 metros
- * Fechas de rodaje : De 20 de mayo de 2003 a 4 de septiembre de 2006

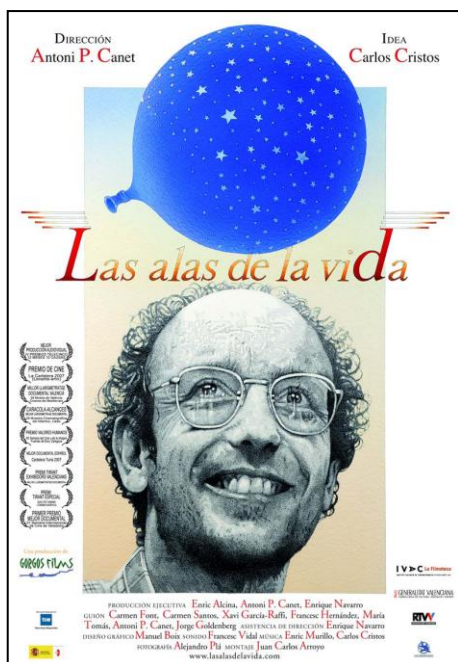
Página WEB

- * www.lasalasdelavida.com

El contexto de producción de *Las alas de la vida* se ofrece explícitamente al inicio del documental. El propio protagonista, Carlos Cristos, médico de familia y enfermo terminal, cuenta en una carta escrita por él, que es leída a cámara por un colaborador (él apenas tiene voz para hacerlo), de dónde nace la idea y cómo y con qué objetivos se desarrolla el proyecto:

LECTURA CARTA: Desde siempre he tenido gran interés en dar a conocer la ciencia médica al público general. Esto me ha llevado a colaborar con Radio Nacional de España. Hace dos años que le planteé a mi amigo y director de cine Tony Canet aprovechar mi energía restante para desarrollar este documental que consiste en acompañar a un enfermo terminal de verdad, que soy yo, a lo largo del proceso hacia la muerte y utilizar mi experiencia para hablar con naturalidad de los grandes temas asociados al final de la vida. Vamos a reflexionar para enfrentarnos mejor a algo que nos implicará a todos finalmente.

Tras la lectura de la carta, el propio Carlos Cristos, que está presente en plano, añade de viva voz: “Y si es posible, con una sonrisa”.



A la izquierda, cartel de la película (extraído del dossier de prensa del film). Arriba, instante en el que la carta de Carlos es leída a cámara.

En la carta quedan patentes el espíritu divulgador del proyecto y la valentía del mismo. El cierre improvisado de Carlos da fe, además, de su buen talante y de una resignación férrea, rasgos de su carácter que son los que permiten sostener el documental de principio a fin sin que el fatalismo se apodere de sus planos.

El director del documental, Tony Canet²⁰⁴, siempre ha defendido el carácter colectivo de la obra, personificada en siete guionistas (incluyendo expertos en psicología, filosofía, historia, medicina y periodismo) y un montador, entre los que él se considera un simple coordinador y aglutinador de esfuerzos. Según sus propias palabras, en el metraje “no hay un solo plano que no haya sido consensuado”. Nos ofrece, además, algunos datos interesantes de producción:

La grabación se desarrolló a lo largo de 3 años, culminando en 70 horas de material grabado. De ellas surgen más de 2500 folios de declaraciones transcritas, que fueron revisadas por los siete guionistas individualmente. De estas revisiones surgieron coincidencias de selección que cristalizaron en 16 horas y media. Finalmente, tras 10 meses de montaje y 16 versiones previas, se llegó a un montaje definitivo de 94 minutos²⁰⁵.

En este sentido, la producción de ***Las alas de la vida*** mantiene singularidades que lo diferencian de otros documentales al uso, haciendo gala de una filosofía multidisciplinar y entrelazada.

“No podíamos incurrir en una reducción médica que se recreara en las fases de la enfermedad, ni enclaustrarnos en el ámbito familiar, lo que menguaría el carácter general del tratamiento, ni limitarnos a dar coherencia a una serie de declaraciones pasivas, lo que contrastaría con la voluntad férrea de Carlos de mantener su actividad. Por ello, se exigía romper la división del trabajo tradicional de la industria cinematográfica y componer un equipo heterogéneo que acometiera la producción desde ópticas complementarias (la cinematografía, la medicina, la sanidad, la ética, la comunicación, la historia, etc.) y con funciones entrelazadas: el director también entra en el campo visual, los guionistas intervienen en el montaje, el responsable del montaje apunta directrices de guión, el protagonista compone parte de la música del film, el cámara entra en la vida cotidiana...

Con este método de trabajo, que mantenía la organización requerida por la producción de un largometraje, se fue destilando un material que resultó notablemente atractivo para captar nuevas aportaciones. Por ejemplo, se añadieron colaboradores científicos que prorrogaron su dedicación por la ilusión de participar en un proyecto que iba tomando cuerpo de un modo original y comprometido....” (el equipo de producción en Gorgos Films, 2006)

14.2.3. Creatividad en *Las alas de la vida*

14.2.3.1. Análisis específico de la creatividad en *Las alas de la vida*

Destacamos los siguientes aspectos sobre la elección y disposición de contenidos en ***Las alas de la vida***:

a) **Elección del tema:** La fuerza de ***Las alas de la vida*** radica, por encima de todo, en su tema principal. No es un caso de documental que brille por sus originales planteamientos de grabación o montaje, o por un guión que se estructure sobre complejas urdimbres. La originalidad de ***Las alas de la vida*** está en atreverse a abordar un tema tabú, el de la muerte. Es una rara avis en un panorama documental que en líneas generales no puede escapar a las demandas de una sociedad inmersa en la cultura del espectáculo, y en la que son precisamente los temas más lúdicos, espectaculares y vitales los que triunfan. Aquí no hay concesiones a la galería: el espectador, en algo más de 90 minutos, va a asistir a una serie de momentos bastante duros (y por ello inusuales en el panorama mediático dominante) en torno

a la figura de Carlos Cristos: reflexiones sobre la muerte, deterioro físico profundo, incapacidad casi integral para acciones tan cotidianas como leer o hablar (los totales de Carlos Cristos van subtítulos por su dificultad de entendimiento), etc.

Pero en este caso el director (igual que el protagonista) entiende que hay un importante valor en el tema de la muerte. Enfocado desde el espíritu divulgativo, no sólo en lo estrictamente médico sino en lo familiar y en otras facetas íntimas, el documental se aproxima, salvando las distancias, a los antiguos tratados sobre el “arte de la muerte” (*Ars Morendi*)²⁰⁶.



A la izquierda, un responsable del equipo médico que atiende a Carlos Cristos consulta algunas pruebas en su ordenador. A la derecha, la mujer de Carlos, Carmen Font

b) **Transparencia expositiva:** Desde el plano que abre el documental, en el que se puede ver en campo todo el despliegue de cámaras sobre el set de grabación en el que se encuentra Carlos Cristos, el montaje no deja de hacer alusiones continuas al proceso de enunciación, en el sentido de mostrar al espectador las huellas explícitas de la creación del documental. Tras este arranque revelador, en el que el propio Carlos expresa en una carta leída (comentada más arriba) los objetivos y el espíritu de creación del documental, los ejemplos se van sucediendo:

En el minuto 11, la voz en off de un entrevistador (¿el director?) le dice a Carlos, que está en campo, sentado frente a un ordenador: “vamos a buscar las músicas para el documental de las que tú has compuesto”

En el minuto 26, el protagonista, mientras alguien a su lado habla sobre el momento de su muerte, rompe a llorar. De nuevo surge la voz tras la cámara del entrevistador que invita a Carlos a parar la grabación: “¿quieres que paremos, Carlos?”. Él se niega amablemente y el plano continúa.

Llegando al final del montaje, en el minuto 84, Carlos realiza una declaración a cámara muy emotiva. Cuando termina, el montaje mantiene el plano unos instantes, con él en primer plano, y se escucha en off una orden de dirección: “¡Corta!”



A la izquierda, planos de inicio en los que se muestra equipo técnico y humano de realización: travelling, cámara, operadores... A la derecha, instante en el que Carlos rompe a llorar, junto a su amiga médico Carmen Santos, y es invitado por la voz en off a hacer una pausa en la grabación.

Esta circunstancia de dejar al descubierto ciertos protocolos de creación del documental funciona como estrategia creativa de transparencia, de búsqueda de un relato directo, que intenta minimizar, visibilizándolas, las barreras de intermediación. El espectador es invitado a seguir el documental no tanto como un montaje creativo al uso sino como la grabación, casi doméstica (entiéndase en el sentido de cotidianidad, no en el de calidad técnica), del proceso degenerativo de Carlos Cristos. El equipo de producción es presentado así como un factor necesario para documentarlo, pero cuya influencia en el resultado final quiere minimizarse, o al menos presentarse al público como un equipo comprometido y respetuoso con lo que tiene entre manos. Dicho de otro modo, es un ejercicio de humildad, pues el hecho de mostrar la cuarta pared (por seguir terminología teatral) cede en este caso más protagonismo a Carlos, de quien se sabe ya que parte la idea del documental.

c) **Temporalidad y líneas narrativas:** Los tres años de material grabado son mostrados en una estructura temporal de linealidad cronológica. Tan sólo hay cuatro rupturas temporales. Al inicio, en el prólogo de la lectura de la carta, que una cartela gráfica ubica en 2005 (recordemos que las grabaciones comienzan en 2003), y al final del documental, en el pequeño epílogo consistente en unas imágenes de videoaficionado en las que se ve a Carlos Cristos volando con ala delta en 1995 (fecha también sobreimpresa en grafismo). Todo lo demás, desde el minuto 5 (que incluye cartela: "Mallorca 2003"), hasta el final del documental (con Carlos comentando: "estamos en el 2006") se plantea en un montaje lineal, en orden cronológico. Las otras dos rupturas son sendos flashbacks que comentaremos más adelante (valga aquí como estrategia narrativa de mirada hacia atrás, aunque sea terminología más propia de ficción que de documental).

Dentro de esta estructura, sin embargo, se desarrollan algunas circunstancias y variaciones creativas, muy sutiles, que resultan interesantes:

- La progresión hacia lo trascendente: lógicamente, aunque la muerte como proceso (y como final) ya se plantea desde el inicio del documental, se puede observar

cierta línea de progresión en cuanto al grado de explicitud con el que se aborda. Esta evolución en el montaje viene a coincidir con el propio proceso vital del protagonista (cabe suponer que da más vueltas al tema de su propia muerte cuanto más siente que se acerca a ella). Así, no es hasta el minuto 57 cuando se reflexiona abierta y expresamente sobre la muerte, incluso sobre la posibilidad de trascenderla (Carlos habla sobre la fe, sobre el alma, sobre Dios, sobre cómo se puede trascender a la vida física). Poco después, en el minuto 80, y ya en lo que sería el tercer acto y el clímax propios de una estructura ficcional, el propio Carlos Cristos explica abiertamente las formas en que se imagina que le puede llegar la muerte. Es un clímax natural para esta historia (que no tiene un desenlace fatal con la propia muerte del protagonista), que cristaliza en un final apoteósico, con un discurso a cámara de Carlos muy esperanzador: “(...) Y mira lo que son las cosas... estamos en 2006, empezamos a grabar en el 2003, y mira tú, no pensaba que a estas aturas estuviera aquí y mucho menos que pudiera hablar con ustedes, pero mira, mientras haya música, seguiremos bailando, y si es posible, con una sonrisa” (se cierra circularmente con esta frase, ya pronunciada por él al inicio). Tras él, entra el epílogo (que es a su vez apertura de los créditos de cierre), con el propio Carlos volando en ala delta, en una imagen grabada de 1995.

Esta disposición temporal aporta cierta coherencia a un discurso en el que se empieza a hablar de la muerte como un factor puramente médico, y físico, y en el que al final se da cabida a planteamientos más metafísicos (trascendencia). El final, con un Carlos joven volando por los aires, viene a ser una sutil llamada a la esperanza utópica, sin más, a un futuro de liberación física (tras la degradación que se plantea a lo largo del montaje)

- La progresión en los avances musicales de la hija de Carlos: de forma recurrente, el montaje incluye fragmentos de Carmela al piano (Carmela es la hija de Carlos Cristos y de su mujer, Carmen Font). Los avances de la niña, mostrados regularmente, son una pauta más de temporalización. Su progreso técnico ayuda igualmente al espectador a ubicarse en el devenir temporal del discurso. Además, esta evolución en sus aptitudes musicales y personales funciona como contrapunto a la figura de su padre, que inevitablemente involuciona en su estado.



Tres instantes de la niña sentada al piano. La primera (izquierda) se ubica en el minuto 8, la segunda (centro) en el minuto 62, y la tercera (derecha) en el minuto 79. Sus apariciones, salteadas, marcan progresos físicos y técnicos que ayudan a establecer la temporalidad del relato.

- Uso de imágenes de archivo para flashbacks temporales: como se ha comentado antes, aunque la base narrativa de *Las alas de la vida* es lineal, se producen algunos saltos atrás en el tiempo que se expresan en forma de archivo personal del propio Carlos. En el primero, ubicado en el minuto 57, se muestran imágenes de videoaficionado en las que se ve a Carlos en una estancia de carácter médico-humanitario en Ruanda. Se insertan justo tras el momento en que Carlos conversa con una de las monjas responsables de aquel proyecto ruandés, y que ahora le visita en su casa. Unos instantes después, en el minuto 63, se incluye un curioso clip de fotos del propio Carlos en diferentes momentos de su juventud e infancia. El clip es realmente peculiar, pues las fotos se ordenan en sentido inverso al del tiempo lineal, viéndose “decrecer” a Carlos progresivamente, desde la época actual, hasta que es un bebé. Es una curiosa forma de montar el archivo fotográfico, que contrasta abiertamente con la inexorable progresión del protagonista hacia la muerte. En cualquier caso, ambos flashbacks se ubican, no por casualidad, en torno a ese minuto 59, en el que, como hemos comentado, se empieza a hablar sobre Dios, sobre el alma y sobre la trascendencia de forma más profunda y meditada. El último, ya comentado, muestra a Carlos volando en ala delta en 1995, y constituye el final de la película.



A la derecha, imagen de archivo doméstico de Carlos Cristos en Ruanda, insertadas en el montaje tras el fragmento que muestra la visita de la religiosa responsable del proyecto (derecha). Abajo, secuencia de fotos de Carlos Cristos, dispuestas en montaje en orden cronológico inverso



d) **Documentación de lo íntimo y cotidiano:** El conjunto de aportaciones de los diferentes expertos en *Las alas de la vida* ofrece un panorama sobre la enfermedad muy útil desde el punto de vista médico (incluyamos también aquí sus implicaciones personales, familiares y sociales). Sin embargo, con todo el interés que eso implica, nos atrevemos a afirmar que lo que más valor original aporta al documental es el proceso de documentación del día a día de Carlos Cristos. De ahí es de donde surgen momentos irrepetibles que por lo general son de difícil acceso a las cámaras: sus dificultades para andar, los masajes de su fisioterapeuta, su afán de superación, la fijación de anclajes domésticos para agarrarse en sus desplazamientos, la dificultad para escribir en el ordenador con un teclado normal, etc. Y a todos estos instantes de dificultad física se suman declaraciones y otros momentos que abordan una serie de temas más emocionales que, por su carácter de tabú social, terminan por ofrecer un panorama global muy completo y valiente. Al más crudo, el de la muerte, se añaden otros no menos delicados: el sexo en pareja, la frustración ante las dificultades impuestas para recibir tratamientos innovadores, el dolor ante pronósticos médicos pesimistas, la relación con la hija, los momentos de emoción quebradiza con familia y/o amigos, etc.

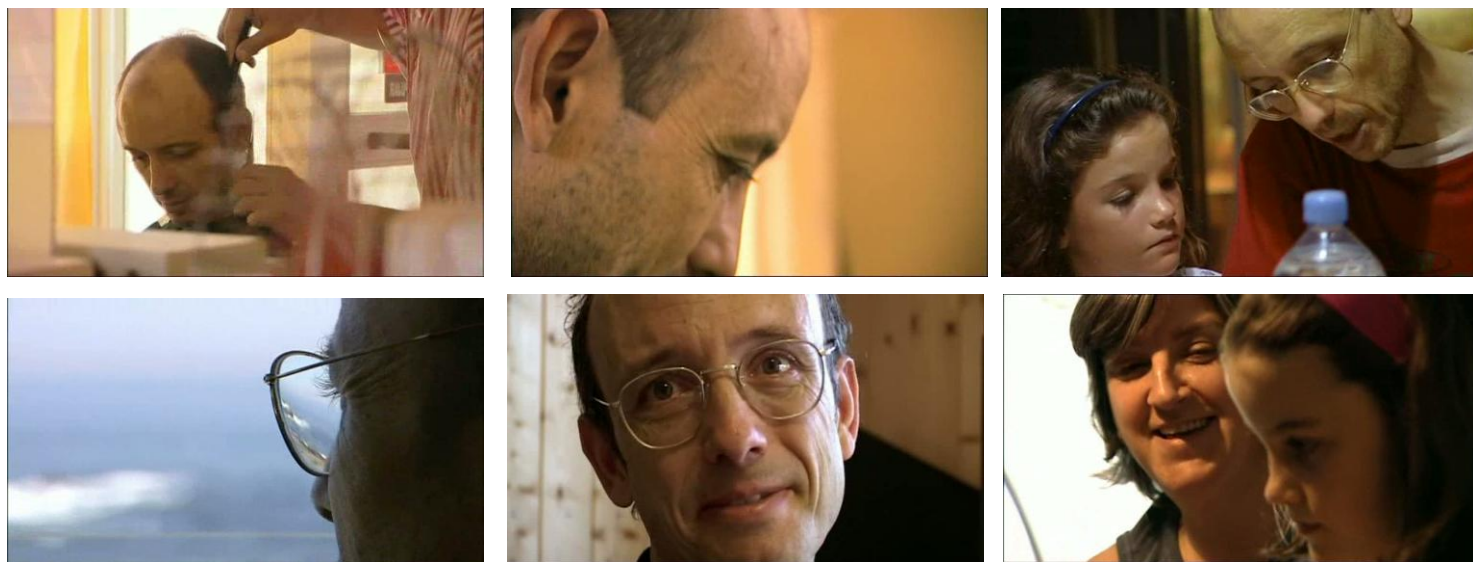


Dos momentos de intimidad del protagonista: masajes terapéuticos (izquierda) y ducha corporal (derecha)

14.2.3.2. Análisis específico de la creatividad formal en *Las alas de la vida*

La realización en *Las alas de la vida*, como se viene comentando, se ajusta a cierta sobriedad formal, en la línea de los reportajes canónicos de totales más recursos de imagen. La cámara se limita a registrar las diferentes actividades emprendidas por el protagonista, sin apenas concesiones a la retórica enunciativa. En cualquier caso, cabe destacar algunos recursos formales que intentan unificar estéticamente el documental en su conjunto.

Encuadres cortos: Aunque la gran mayoría de los totales reciben encuadres clásicos (planos medios o primeros planos), con frecuencia el montaje incluye, entre sus recursos de imagen, planos cortos (primerísimos primeros planos y planos detalle) de los protagonistas, especialmente de Carlos Cristos. La estrategia parece buscar una identificación visual, por pura proximidad “física” (visual), con el protagonista.



Algunos ejemplos de planificación íntima sobre Carlos y su familia: los encuadres se cierran para rescatar detalles de miradas, sonrisas, muecas, etc. Sutilmente, van aportando espesura emocional a un relato donde los totales de composición clásica (planos medios y primeros planos de mirada frontal) tienen mucha presencia.

Composiciones visuales poéticas: en la misma línea de lo anterior, en contadísimas pero significativas ocasiones el documental incluye encuadres compuestos con cierto sentido poético, en el sentido en que su aspecto visual remite a metáforas que apelan a lo que el protagonista está viviendo: miradas al horizonte, pasillos largos con luz al fondo en la que se sumerge el protagonista, paisajes con ocasos de sol, etc.



Tres ejemplos de composiciones visuales evocadoras. No son demasiado frecuentes, pero, al igual que los planos cortos, aportan cierto grado de plasticidad y de profundidad artística al documental.

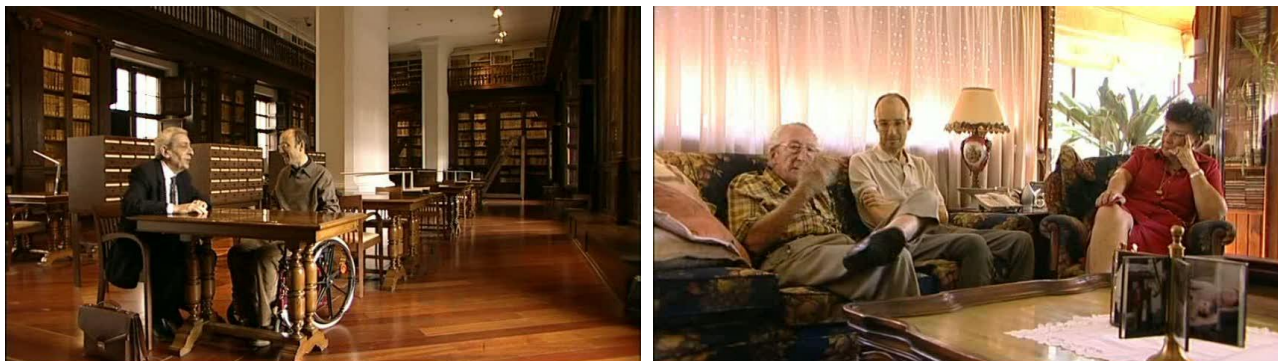
Grafismo: Sin alardes tipográficos, el grafismo empleado en banners identificativos, en cartelas de localización y en títulos de crédito busca una coherencia estética que aglutine todo el metraje. Se apuesta por lo funcional y discreto.



Tres muestras de diferentes usos del grafismo, entre los que puede apreciarse la coherencia gráfica y estética. En este orden, créditos de inicio, localizadores e identificadores de protagonistas.

Inclusión de clips musicales: Aunque cortos y usados muy puntualmente, en determinadas ocasiones el montaje recurre a la inclusión de pequeños montajes musicales que ayudan dinamizar el montaje, creando espacios de relax que aligeren la cadencia de información continua (algunos ejemplos en minuto 46, minuto 50, minuto 55 y minuto 63).

Elipsis sobre el plano: en ocasiones la cámara es testigo de largas conversaciones entre Carlos y sus familiares, amigos o conocidos. En algunos de estos casos, en los que la cámara ha permanecido en un único plano general durante la grabación, se recurre a encadenados sobre el mismo plano para hacer elipsis. Se recurre a ello, por citar dos ejemplos, en el minuto 46, cuando Carlos Cristos pasa consulta experta con una eminencia universitaria (José María López Piñero, Catedrático de Historia de la Medicina), y en el minuto 65, cuando Carlos charla con sus padres.



Los dos momentos reseñados, sobre los que se insertan elipsis por encadenado sin modificar el encuadre. Permite que el montaje se centre en los instantes claves de las conversaciones, prescindiendo de lo que el director considera menos relevante.

Banda sonora: En *Las alas de la vida* es frecuente el uso de músicas. Algunas diegéticas: composiciones del propio Carlos, aprendizaje al piano de su hija..., y otras no diegéticas, que en cualquier caso también conectan con el universo narrativo porque, como se ha comentado, se hace saber durante el montaje que el protagonista del documental es también es el autor de las músicas no diegéticas empleadas. Con esta peculiaridad se producen juegos retóricos habituales: músicas que empiezan siendo diegéticas pero de las que se termina haciendo uso no diegético, fragmentos usados para dinamizar clips, etc.

14.2.3.3 Creatividad, posicionamiento del autor y fidelidad a la realidad en *Las alas de la vida*

El documental, ya desde su inicio, y tal como se ha comentado, plantea sus propios protocolos de enunciación. Desde ahí, sólo cabe otorgarle al montaje la credibilidad de cumplir honestamente con lo que plantea, esto es, documentar tres años de vida de Carlos Cristos en 94 minutos de montaje. Remitimos a lo planteado más arriba, al explicar los recursos creativos de transparencia, para encontrar los refuerzos de autenticidad del relato. Las apariciones del propio Carlos Cristos en persona, del que parte la idea, hablando al inicio y al final del documental funcionan como garantes de rigor en el planteamiento.

En cualquier caso, hablando de un documental que pretende ser de divulgación, no cabe hablar sólo de verosimilitud o coherencia en los aspectos más íntimos del relato del protagonista, sino también en los que afectan a los condicionantes sociosanitarios. Concretamente en las opiniones de expertos, en el rigor con que se trata el tema de los cuidados paliativos, o en el debate sobre lo que se entiende por muerte digna.

En lo que concierne a los dos primeros aspectos, en nuestra opinión el documental aporta interesantes y autorizadas opiniones. Empezando por la del propio protagonista, que es médico de familia de profesión. A sus declaraciones hay que sumar las de una serie de expertos que aportan diferentes enfoques del asunto: psicólogos, neurólogos, fisioterapeutas, oncólogos, enfermeras, investigadores médicos, etc. Sin olvidar las de los propios familiares y amigos, a los que los años junto al enfermo aportan igualmente cierta autoridad para expresarse sobre el tema, al menos en los aspectos más humanos de la enfermedad y de los cuidados paliativos.



Algunos de los expertos que intervienen en el documental: Toni Jaume (fisioterapeuta), Carlos Simón (Médico investigador), Enric Benito (Oncólogo, Cuidados paliativos), Omar Karpyza (Cuidador de Carlos), Arantza Gorospe (neuróloga) y José Mª López Piñero (Catedrático de Historia de la Medicina)

En cualquier caso, queremos dejar constancia aquí, de que los derechos del documental fueron adquiridos por el Ministerio de Sanidad español, para distribuirlo gratuitamente a través de su página web. Parece un buen indicador del rigor con el que está tratado el documental.

Por otro lado, el debate colateral, inevitable, sobre lo que se considera una muerte digna o no, o sobre la determinación del momento en que puede empezarse a hablar de eutanasia, etc., son tratados en el montaje con cierto distanciamiento, en el sentido de que no son los autores del documental los que se expresan posicionándose a favor o en contra, sino sólo las personas entrevistadas (el propio Carlos, sus padres, su amiga médica Carmen Santos,...).

Con todo lo argumentado, volvemos a encontrar aquí un buen ejemplo de documental puesto al servicio del ciudadano, en el sentido en que le ofrece información útil y relevante sobre un tema que le afecta directamente. En este caso, con el valor añadido de ser un tema tabú sobre el que raras veces se habla en medios de comunicación. En palabras de Luis Aguilera

(presidente de la Sociedad Española de Medicina de familia y comunitaria), el documental contribuye de forma notable a uno de los objetivos de la divulgación médica, que es la sensibilización.

Sensibilizar es un ejemplo de buenas prácticas. Tenemos que caminar hacia un modelo donde los ciudadanos, los pacientes, se hagan partícipes y se corresponsabilicen también con los procesos de salud, porque la autonomía del paciente no solamente es un derecho para los ciudadanos ni un deber para los sanitarios, sino que se constituye en sí mismo en objetivo de salud. Un paciente autónomo, que es capaz de tomar sus decisiones ya nos acerca más a los objetivos de salud que queremos conseguir.²⁰⁷

El director de la película, Tony Canet, celebra por encima de todo la posibilidad de que la existencia del documental sirva para romper el “muro de silencio” que existe normalmente sobre el tema de la muerte, y en ese sentido entiende que ***Las alas de la vida*** conecta con el “derecho de comunicación” del ciudadano. Según sus propias palabras, durante el año de exhibición y proyecciones asistió a más de 130 coloquios, con médicos y con público en general, y en todos los casos (salvo rarísimas excepciones) encontró palabras de agradecimiento por la realización del documental. Lejos de pretender promocionar aquí el documental, reseñamos su apunte porque 130 coloquios en un año nos parece un dato relevante a efectos de divulgación y de interés suscitado.

Notas al capítulo 14

²⁰¹ La directora lo explica así:

Lo que más me ha conmovido no han sido los delirios ni las tentativas de suicidio, sino el sufrimiento innecesario que viven a diario, por padecer una enfermedad mental, una situación tan humana como no padecerla, y no tener un apoyo real para atenderla. Frases como éstas pueblan sus testimonios: «En cuanto me pongo mal, me entra mucho miedo». «Me da mucho miedo la vida.» «Te entra miedo, quieres huir, no puedes.» «Tengo miedo a hacer daño, a sentirme así. Me encierro.» El miedo estaba siempre presente. En ellos, en sus familiares, también en todos nosotros”. (Hernández, 2007)

²⁰² Programa de mano de “Maria y yo”, publicado por Cines Verdi, Julio 2010

²⁰³ Testimonio incluido en Programa de mano de “Maria y yo”, *op. cit*

²⁰⁴ Tony Canet es el nombre “artístico” de Antonio Pérez Canet

²⁰⁵ Datos ofrecidos en el coloquio del programa de TVE **Versión Española** del 21 de abril de 2008. El programa, que incluía la proyección del documental con un coloquio posterior, contó con la participación del director, Tony Canet, del presidente de la Sociedad Española de Medicina de familia y comunitaria (SEMFYC), Luis Aguilera, y del entonces Ministro de Sanidad, Bernat Soria. Recuperado de <http://www.rtve.es/mediateca/videos/20080421/version-espanola-coloquio-las-alas-vida/45877.shtml>

²⁰⁶ Hay evidentes diferencias con los clásicos textos del Ars Morendi, empezando por el hecho de que éstos tienen orígenes religiosos. Aún así, sin querer establecer comparaciones rigurosas, se pueden establecer puntos de conexión. En el dossier de prensa, el director hace alusión directa al Ars Morendi como comparación razonable: “Si, a lo largo de la historia, conocemos muertes lúcidas como actos definitivos del conocimiento (Sócrates, Guillermo el Mariscal, etc.) y surgen centenares de libros del género de las Ars Morendi/Artes de bien morir (Jorge Manrique, Erasmo de Rotterdam, etc.), desde la mitad del siglo XX se levantan voces, lamentablemente aisladas, que defienden el concepto de la dignidad, tanto en el vivir como en el morir”. *Las alas de la vida, dossier de prensa*, *op. cit.*

²⁰⁷ Comentario expresado en el coloquio del programa de TVE **Versión Española**, *cit.*

CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

Al comenzar la tesis nos planteamos como reto que nuestro trabajo sirviera para añadir conocimiento al campo del documental en España, y, más en concreto, al ámbito del documental informativo de largometraje. Nos ubicamos, a tal efecto, en los ámbitos de la información audiovisual, centrándonos en los aspectos creativos del discurso, allí donde documental, información y creatividad se dan la mano, con apoyo de otras disciplinas como la retórica y la educación. Bajo estos fundamentos, establecimos un objetivo básico: investigar qué estrategias creativas se están desarrollando en los discursos documentales informativos en España, estudiando para ello un periodo concreto (2000-2010 en España) que permita demostrar la estrecha relación existente entre creatividad e información audiovisual y comprobar en qué medida la creatividad es compatible con la eficacia informativa.

Nuestra hipótesis de partida se sustentaba en que el documental informativo de largometraje ha experimentado una transformación desde sus patrones tradicionales de representación objetiva de lo real, y que, inserto en la constante dinámica de cambio que caracteriza la producción de discursos, está convirtiéndose en una herramienta muy válida de indagación creativa de la realidad, explorando a fondo nuevos temas de trascendencia informativa y constituyéndose así en una alternativa al discurso de los medios de comunicación tradicionales.

Entre los objetivos secundarios figuraba el de generar un modelo de análisis sólido que permita detectar las estrategias de guión y realización de los documentales y en qué medida dichas estrategias contribuyen a la claridad y eficacia del mensaje informativo.

Con todo ello, además, pretendíamos establecer, desde el establecimiento de una metodología sólida de investigación respecto a la creatividad en el discurso informativo, un catálogo de características expresivas en el periodo analizado. Pretendíamos que dicho catálogo pudiera aportar nuevas muestras para el desarrollo de prácticas profesionales informativas más creativas y para la inclusión de estos temas en las prácticas docentes de las Facultades de Comunicación.

Tras haber finalizado nuestra investigación podemos extraer las siguientes conclusiones al respecto de nuestros objetivos y de la validación o no de nuestras hipótesis:

Conclusiones

1. Los documentales informativos de largometraje ofrecen una profundización informativa muy valiosa. Los nuevos lenguajes creativos observados en los documentales informativos constituyen una muestra de un modo alternativo de entender la información audiovisual, donde la creatividad se pone al servicio de una intensificación expresiva del mensaje. Los hechos actuales se analizan y descomponen para extraer de ellos temas de trascendencia informativa.
2. Los documentalistas intentan liberarse de los corsés fundacionales e históricos del género para ofrecer sus discursos sobre la realidad. El documental actual se expresa y reafirma en

lenguajes que potencian lo creativo, sin renunciar a recursos como la emotividad o la expresión de la subjetividad cuando se considera necesario.

3. Los análisis confirman que la creatividad aplicada al discurso informativo no es sólo una técnica para ornamentar o embellecer el producto, sino que es parte consustancial de la construcción de sentido y tiene, por tanto una función conceptual. Los documentales informativos de largometraje son productos en los que forma y contenido aparecen como elementos unidos estructuralmente, en relación de igualdad o reciprocidad, formando en su conjunción discursos audiovisuales autónomos.

3.1. Aunque la integración de forma y fondo es un principio hace tiempo asumido desde diversos ámbitos de creación artística, nos parece pertinente subrayarlo de nuevo en su aplicación a los discursos informativos y/o periodísticos. Como ha quedado demostrado, aplicar determinados recursos creativos de guión, de cámara, o de edición afecta directamente al sentido en que el discurso pretende hacerse entender. Detectar estas huellas en el discurso nos permite establecer sus estrategias de significación.

3.2. Del análisis del discurso han surgido desarrollos creativos cuyos aportes destacados han sido presentados, a modo de catálogo previo, en el capítulo 6.5 de esta tesis.

Conclusiones vinculadas con los tratamientos creativos

4. El cruce de tres disciplinas distintas como son la Información Audiovisual, la Retórica y la Creatividad nos ha permitido arrojar nuevas miradas sobre el documental y detectar que los documentalistas poseen un grado alto de confianza en la creatividad fílmica como herramienta para generar emociones que a su vez culminen en razonamientos. Se demuestra que los documentales son actos creativos en el sentido en que son actividades intencionales dirigidas a un fin determinado (el de influir, convencer o generar nuevo conocimiento). La creatividad y la retórica aplicadas a la información audiovisual nos permiten establecer las siguientes características fundamentales en el documental informativo:

4.1. Son productos novedosos y útiles, en el sentido en que aportan nuevos puntos de vista a la realidad informativa. Intentan resolver problemas susceptibles de una o varias soluciones, sumando la visión propia del documentalista. Son discursos personales que se suman a la opinión pública global. Entendemos que este sentido de utilidad del producto creativo se encuentra en los documentales analizados en esta tesis. Son productos originales, que aportan ideas para la solución de problemas, entendidos estos no tanto como problemas lógicos de solución cerrada a la que se llega por fórmulas conocidas, sino de problemas susceptibles de varias y posibles soluciones. Ciñéndonos al ámbito de la información audiovisual, los documentales que hemos seleccionado aportan nuevos y originales puntos de vista sobre realidades informativas, ayudando con ellos a tener una visión más global de dicha realidad.

4.2. Son productos que comunican con expresividad, buscando soluciones estéticas originales que ayuden a transmitir argumentos de una forma plástica y atractiva. Intentan enseñar, conmover y deleitar.

4.3. Son discursos persuasivos, en el sentido en que están destinados a convencer a la audiencia a través de argumentos lógicos, a llamar la atención sobre una realidad de interés informativo. La intencionalidad de *convencer* no se centra necesariamente en alinear al público en la línea ideológica del documentalista, sino en *convencerle* de que hay otros puntos de vista inéditos sobre la realidad que merecen ser tenidos en cuenta.

4.4. Se ayudan de estrategias audiovisuales, algunas tomadas de la psicología cognitiva aplicada a la creatividad, que ayudan a que el mensaje llegue de forma eficaz, tales como la redundancia o la estructuración lógica de contenidos.

5. Aunque no eran objeto de estudio de nuestra tesis, tanto la personalidad creativa como el contexto creativo lindan con nuestro tema (el documental informativo como producto creativo) en algunos aspectos. De tal conexión podemos establecer lo siguiente:

5.1. Los documentalistas son personalidades creativas, en cuanto que se muestran inquietos y autónomos intelectualmente, con actitud abierta y flexible para saber detectar y explorar problemas en su entorno, con persistencia para documentarse, con capacidad para establecer conexiones originales entre ideas existentes, y para sintetizarlas en un discurso ordenado y coherente. Teniendo en cuenta que no son características que deban darse todas a un tiempo ni en el mismo grado entre unos sujetos y otros, es fácil inferir que un documentalista interesado en temas informativos de actualidad es una personalidad con capacidad para detectar problemas, con curiosidad intelectual, inconformista, etc.; asimismo, en cuanto cineastas implicados en la elaboración de un trabajo documental, se les supone capacidad de análisis, de síntesis, de redefinición de ideas y de coherencia para organizarlas en una obra unitaria.

5.2. Los contextos de producción especialmente en lo que afecta al tiempo repercuten positivamente en la creatividad. Si atendemos al contexto en el que se realizan los documentales, y lo comparamos con los ámbitos y condiciones de producción de los medios informativos convencionales, se puede afirmar que los tiempos y rutinas del documental permiten un mejor desarrollo de la creatividad y de la profundización informativa.

6. La renovación formal en los tratamientos creativos se facilita en la medida en que los avances tecnológicos evolucionan. La tecnología digital de captación de imagen y audio, así como las inmensas posibilidades que ofrecen los softwares de edición y postproducción audiovisual han permitido nuevos desarrollos formales. Se produce así un nuevo episodio del fértil y dependiente maridaje histórico entre tecnologías y posibilidades expresivas.

7. Las tendencias creativas halladas durante los análisis son de lo más diverso. Lo único que las une es precisamente la tendencia a innovar y a liberarse de los corsés creativos de los estilos

ortodoxos habitualmente propuestos por el documental clásico. Por tanto, no cabe hablar de escuelas, grupos afines, o estilos audiovisuales comunes que enmarquen a los documentalistas de esta década.

Conclusiones vinculadas con la profundización informativa

8. El rigor informativo no está reñido con la creatividad, una vez que se acepta que los documentales informativos son discursos personales sobre el mundo (*yo te digo que la realidad es así*). El valor informativo de un documental no debe medirse por su grado de analogía con la realidad o por su sustrato ideológico, sino por una serie de características informativas derivadas de la correlación entre objetivos y resultados: número de fuentes informativas incluidas, claridad expositiva, pertinencia y profundización en los contenidos expuestos, disposición lógica de los argumentos, etc. Y la creatividad es la que ayuda a articular todas estas potencialidades informativas con mayor eficacia, en discursos seductores que integran la emoción para intentar alcanzar la razón del espectador.

9. Al liberarse de las ataduras históricas de objetividad y de no intermediación entre realidad y espectador, el documental sigue forzando las fronteras del género, para lanzarse a experimentar con todo tipo de estilos, híbridos o no, con la ficción. Del análisis formal y de contenido podemos extraer algunas claves de profundización informativa que consideramos valiosas, tales como la personalización (se dota de nombre y apellidos a los conflictos, se les humaniza, a menudo insertándolos en estructuras ficcionales, configurando una especie de contraplano a los enfoques impersonales, basados en los datos estadísticos, de los noticiarios diarios), la mirada a lo cotidiano (la mirada cinematográfica que singulariza lo pequeño y aparentemente anecdótico, afinando la mirada, destacando detalles que convierten lo cotidiano en universal), las revisiones de los hechos históricos (las relecturas del pasado a la luz del presente, a menudo resignificando el material de archivo de cada época), la fertilidad informativa que se deriva del seguimiento en el tiempo de los temas abordados, etc. (no insistimos en el listado de claves pues han sido desglosadas en el catálogo del punto 6.5.)

10. Tras décadas de asentamiento y consolidación del documental como herramienta de acceso privilegiado a lo real que derivaba en discursos objetivos y neutrales, la madurez del género ha conllevado una serie de nuevos usos del documental (no todos nuevos, pero sí, al menos, renovados):

10.1. El documental autorreflexivo: destaca la proliferación de discursos que meditan sobre sus propios modos de enunciarse, en un ejercicio de autodiagnóstico que cuestiona permanentemente la forma de acceder a la realidad y de presentarla ante los espectadores. Los cuestionamientos que surgieron puntualmente en los años 60 (cine directo, cinema verite, etc.) son ahora más frecuentes y abiertos.

10.2. El documental como cuestionador de los discursos mediáticos: en parte derivado de lo anterior, se da una llamativa presencia de documentales que, en su seguimiento informativo de los temas abordados, denuncian el tratamiento que dichos asuntos

recibieron en las coberturas informativas de los medios de comunicación tradicionales (radio, prensa y televisión, principalmente).

10.3. Prolifera la práctica del documental entendido como subjetividad pensante: el discurso abiertamente personal, para aportar conocimiento en primera persona sobre el mundo que nos rodea. Un concepto de autoría documental, cuya honestidad reside, precisamente, en la humildad de planteamiento al reconocerse a sí misma como portadora de enfoques irremediablemente parciales sobre lo real.

11. Los desarrollos creativos aplicados y la profundización informativa intensifican la naturaleza del documental entendido como compromiso ético, derivando en consecuencias de cierto calado social:

11.1. Son trabajos, en muchos casos de producción independiente (o alternativa al circuito de producción canónico), que ayudan a descentralizar el discurso de los medios hegemónicos. Fortalecen, por tanto, la democracia, en el sentido en que suman al debate público nuevas visiones y aproximaciones a la realidad.

11.2. Son producciones que ayudan a la educación no formal de la población, algunas de ellas con desarrollo explícito de guías didácticas y/o apoyos de instituciones oficiales. Entre otros factores, ayudan a romper los muros de silencio sobre ciertos temas silenciados mediáticamente, ya sean vinculados a la violación de derechos humanos, la invisibilidad de enfermedades y/o conflictos, etc.

11.3. Dada la preocupación de los documentalistas por establecer con sus obras una vigilancia de los medios de comunicación de masas, se activa una alerta o llamada de atención sobre la pasividad del espectador ante los discursos mediáticos. A la vez que se denuncia cierto tratamiento informativo de los medios, se invita al espectador a que encuentre en los propios documentales evidencias de falsificación, parodiando y poniendo en cuestión ciertas convenciones del periodismo tradicional. Una función de “comisariado” de los medios y de educación mediática, que deriva en unas cuantas funciones y consecuencias.

11.3.1. Se pone en tela de juicio la incuestionable objetividad atribuida tradicionalmente a los medios de comunicación de masas, concretamente a sus servicios informativos. Queda demostrado que cualquier acercamiento a la realidad es siempre parcial, subjetivo, y cuyos conceptos de verdad son siempre susceptibles de ser revisados. Teniendo en cuenta el alcance soberanista de los mass media (en demasiadas ocasiones fusionados con las élites políticas y económicas), se está denunciando que sus estrategias de representación pueden ser de lo más engañoso, aun pareciendo creíbles.

11.3.2. Se despoja al documental del corsé que supone ser un género “realista”. El documental es sólo una forma más de aproximarse a la realidad, y no la realidad misma.

11.3.3. El equilibrio, la imparcialidad y la objetividad, al demostrarse como criterios de dudoso alcance, dejan paso a lo verdaderamente importante: seguir generando conocimiento a través de estos discursos. El sacrosanto principio del realismo objetivo no debe cercenar las posibilidades de aproximación a la realidad.

11.4. Se produce un incipiente despunte del documental activista, entendido como producción audiovisual que se enmarca en un proyecto más global y complejo de socialización o de ayuda al desarrollo. El documental va más allá de la clásica labor de visualización o denuncia, para convertirse en motor o dinamizador de cambio de las realidades que afronta. En algunos casos, los documentales que hemos analizado aquí, el concepto ético de empoderamiento se traduce en un refuerzo de las comunidades en las que las experiencias fueron realizadas y en la creación y potenciación del tejido social, contando con la propia participación de sus miembros en el proceso comunicativo.

Otras conclusiones

Entre nuestros objetivos secundarios también figuraba el de abrir nuevas vías exploratorias sobre el documental informativo. Listamos a continuación una serie de propuestas que se ubican a medio camino entre las conclusiones derivadas de nuestra investigación y del establecimiento de nuevas líneas de trabajo. Los aspectos vinculados al documental informativo son, lógicamente, suficientemente amplios como para pretender agotarlos en esta tesis, y de ahí surgen estas conclusiones proyectivas:

12. Del análisis de la década propuesta hemos podido deducir, aunque no era objetivo propio entrar en análisis historiográficos, que estos años han constituido la etapa más productiva y prolífica (al menos desde el criterio de cantidad) del documental español. Queda por delante la tarea de comprobar cuantitativamente hasta qué punto esto es así y si, en su caso, el repunte es algo pasajero o una tendencia al alza sostenible en el tiempo. De aquí surgen algunas líneas de investigación interesantes, como la de comprobar en qué medida la producción de documentales depende de las ayudas oficiales, o si, por otro lado, hay tejido industrial sólido para un desarrollo autónomo y saludable.

13. La proliferación de estrenos en sala de exhibición cinematográfica no hace pasar desapercibido otro fenómeno incipiente, y es el de la colonización, por parte del documental, de nuevos lugares de exhibición: museos, salas de exposición, filmotecas, y hasta documentales itinerantes que forman parte de performances artísticas en la calle. Todo un circuito alternativo, vinculado al arte minoritario, del que surgirán sin duda nuevas e interesantes tendencias creativas.

14. Entre estas nuevas tendencias, más o menos vinculadas al arte, se abren algunas especialmente interesantes, como la del documental interactivo diseñado especialmente para Internet (*webdoc*). O la de los documentales que se insertan en proyectos globales en los que el propio documental es sólo una pieza más, con papel central o secundario, de un engranaje

de obras vinculadas con el tema. Bien sea desde planteamientos donde se desarrollan a fondo las posibilidades de la web social (***Made in LA***, Almudena Carracedo, por ejemplo) o bien de la narración transmedia (***A través del Carmel***, Claudio Zulián, 2009). Según los prometedores horizontes de la narración transmedia, el documental se adapta para insertarse en una oferta multiformato y multiplataforma, para poder ser consumido tanto en soportes tradicionales (pantalla de cine, televisión, DVD) como de última generación (tablets, smartphones, videowalls, etc.), sin despreciar otras alternativas (comics, videojuegos, etc.) Se trata de que el tema del documental sepa adaptarse a cada uno de esos soportes (y sus respectivos lenguajes específicos) para enriquecer la obra global, ofreciendo contenidos diversos en cada uno de ellos.

15. La creciente facilidad de acceso a las tecnologías de producción está generando un inmenso y continuo archivo de imágenes. No hay, en la actualidad, organismo o institución, ya sea público o privado, que no disponga de un mínimo gabinete audiovisual, ya sea formal o informal, responsable de grabar su propia actividad (eventos, reuniones, etc.). Y esto es igualmente extensible a los individuos y/o familias: ¿quién no tiene una videocámara o teléfono móvil con el que graba sus propias películas caseras? Este hecho favorece, entre otras cosas, la creación de películas de metraje encontrado, especialmente en su modalidad de *home movies*. Cabe pensar que, lo que históricamente ha sido una experiencia sólo posible en aquellos casos aislados en los que se contaba con imagen (del uso de las primeras cámaras domésticas, tipo super 8 o 16 mm., surgieron documentales actuales como ***Capturing the Friedman's***, de Andrew Jarecki, en 2003), será de aquí en adelante una práctica muy habitual. Convendrá explorar convenientemente esta faceta del documental para estudiar, entre otras cosas, en qué repercute respecto al protagonismo del ciudadano medio en la Historia reciente. Si hasta ahora sólo eran motivo de grabación fílmica o audiovisual los grandes eventos históricos e informativos, con gobiernos y grandes personalidades o corporaciones a la cabeza, está por ver si la democratización tecnológica redundará en un mayor protagonismo de la ciudadanía. En cualquier caso, cabe anticipar la llegada de nuevas corrientes de renovación formal y experimental en los entornos de los diarios filmados, el cine-ensayo, las películas de metraje encontrado o los films de compilación.

16. El estudio de la década nos ha permitido establecer una radiografía no formal (por no planificada) de las preocupaciones informativas de la sociedad a lo largo de estos diez años. Sin haber hecho un estudio pormenorizado (no era el objetivo de la tesis), cabe establecer algunas circunstancias llamativas “a vista de pájaro”. El terrorismo, por ejemplo, fue motivo protagonista de varios documentales durante la primera parte de la década, y prácticamente desaparece en la segunda, consecuencia, sin duda, del cese de actividad en España de la organización ETA. La guerra de Irak, como es evidente, sólo fue tema prioritario en los años que rodearon al conflicto. La memoria histórica de la guerra civil ha protagonizado varios documentales desde que en 2007 se aprobara en España la Ley de Memoria Histórica (*Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*, publicada en BOE núm. 310 de 27 de diciembre de 2007). Así podemos seguir citando hasta establecer un mapa temático de los temas tratados. Se ha prestado mucha atención a temas como la violación de derechos humanos, la revisión de hechos históricos, los

temas de salud o los de inmigración. Quizá se echan de menos otros: atención a la diversidad, preservación del medio ambiente, educación, tecnología, etc. Si una sociedad se expresa por los temas que retrata en sus creaciones, el documental puede ser un síntoma más que muestre lo que preocupa puntualmente a los ciudadanos. Un estudio riguroso en este sentido obtendría sin duda conclusiones interesantes.

17. Los realizadores de documentales parecen mostrarse como sujetos creativos según los parámetros que nos ofrece la creatividad como disciplina. Consideramos que comprobar, efectivamente, hasta qué punto esto es así, y en qué medida investigan, analizan y planifican sus documentales, es motivo de estudio de otra investigación.

18. Y, vinculado con lo anterior, encontramos muy oportuno realizar estudios sobre recepción. Es decir, comprobar en qué medida los mensajes propuestos por los documentales llegan al espectador, si resultan eficaces informativamente hablando en comparación con otras fuentes o canales informativos, en qué sentido los recibe con mejor disposición, atención, etc. Una serie de estudios cualitativos bien planificados, como técnicas de grupos de discusión, entrevistas en profundidad y técnicas similares permitirían extraer interesantes conclusiones.

Aplicaciones

Entendemos que la investigación científica cuenta entre sus mejores objetivos con el de convertirse en investigación aplicada, abriendo para ello vías de conocimiento que permitan actuar en un nivel de intervención social y cultural, el que afecta al comportamiento y a las relaciones humanas. En este sentido, aspiramos a que esta investigación ayude a los profesionales y estudiantes de las ciencias de la comunicación a elaborar discursos audiovisuales más creativos.

Por extensión, y entendiendo que los discursos más creativos, en el ámbito de la información audiovisual, pueden ayudar a una mejor comprensión del texto audiovisual (y por tanto a la información que este soporta), estamos en la disposición de afirmar que un profesional creativo conseguirá que el público se sienta mejor informado. Y esto es sin duda uno de los objetivos de la información audiovisual (también de la periodística). En esta línea, y considerando que es objetivo del informador que su mensaje interese al espectador, el desarrollo de una metodología seria de la creatividad aplicada al discurso puede ayudar a formar profesionales más solventes. Y este es un camino de ida y vuelta, pues estudiar, descomponer y analizar la creatividad y retórica de los discursos nos ayuda a conocer los objetivos y fines que los sustentan, lo que permite igualmente definir intenciones, desde las más honestas a las pretendidamente ocultas (siempre entendido desde el ámbito informativo). Confiamos en que nuestra tesis aporte algo de luz al desarrollo de una metodología sólida en este sentido.

Una apuesta por un ámbito profesional más creativo redundaría, por tanto, en una sociedad más y mejor informada. Pero todo ello no puede darse si las cadenas de televisión (o cualquier otro agente de producción audiovisual) no hacen una apuesta firme por la inversión en tiempo. Y eso implica inversión económica, que permita, entre otras cosas, renovar las rutinas

de producción actuales (mucho más exigentes en términos de cantidad y velocidad de producción que en los de calidad). Conseguir una mayor rentabilidad social pasa también por valorar criterios económicos. Obvia decir que apostar por ello no es una inversión a fondo perdido sino todo lo contrario. Una cadena (productora, organismo público, etc.) con trabajos más creativos proyectará una imagen más eficaz, creíble y amena que redundará sin duda en su propio beneficio (incluyendo el económico). Proponemos que se deje de pensar en la creatividad, por tanto, como algo meramente estético cuya enseñanza y práctica son un lujo prescindible, para empezar a pensarla desde sus facultades funcionales y prácticas.

AMPLIO RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCTION

In the decade from 2000 to 2010 an outstanding increase in documentary feature film production takes place in Spain, expanding in content and form in multiple directions. As a matter of fact, among researchers in this field, there are many who have come to the conclusion that documentary filmmaking has become something different from what it was up to then, developing from an established film format dedicated to address reality in the most objective way and under an orthodox style, to a multiform tool aimed to explore reality. That is the way in which several films were conceived, such as **En construcción** (José Luis Guerín, 2000), **Balseros** (Carlos Bosch Josep M^a Domenech, 2002), **Las alas de la vida** (Antonio Pérez Canet, 2006) o **Bicicleta Cullera Poma**, (Carles Bosch, 2010), among many others. On the other hand, this is not an isolated phenomenon in Spanish documentary production, but the result of a process which had already begun in documentary film, led by the U.S., but with examples in many different parts of the world: **Bowling for Columbine** (Michael Moore, 2002), **Capturing the Friedmans** (Andrew Jarecki, 2003), **Ser y tener** (*Être et avoir*, 2002), **Taxi al lado oscuro** (Taxi to the dark side , Alex Gibney, 2007), etc.

Among all creative tendencies in documentary film, in this thesis we will focus on those which explore issues taken from current affairs, to analyze how creativity and content come together to bring out new approaches to such issues. As a consequence, all documentaries discussed in this research have in common, in a wide sense, their informative perspective of reality.

This research aims, in first place, to explore the limits between information and creativity. Relationship between information and entertainment has never been particularly smooth neither well regarded, besides of its obvious risks: lack of rigor, submission of reality to audiovisual patterns of entertainment, etc. But on the other hand, we also wanted to draw attention to the advantages and opportunities that these formats offer to achieve the goal of reaching the public in a way in which maybe others won't, mainly for being subjected to business conditions such as lack of time, independence, audience ratings, etc., which is the case of traditional news and media formats (those used daily on radio, press and television).

We are trying, therefore, to study this new context in documentary film, linking its new expressive potential to the own needs and requirements of audiovisual information. In any case, by approaching this field of research, we humbly intend to bring more light to an area, documentary, which despite its growing importance and extended tradition, does not have a sufficient body of theoretical studies (especially in Spain).

The reason we chose to track Spanish documentary film from 2000 to 2010 is that we detected in this decade an interesting atmosphere of great creativity in dealing with informative content, an environment which we considered was worth being explored to identify its essential qualities. In this sense, this research will also allow us to add a contribution to global knowledge on documentary feature film in Spain and will compel us to ask ourselves a few questions: How can you apply creativity to a documentary film? Up to what point may you consider that a film that is creative can be a documentary? What is a creative documentary and how is it made?

OBJECTIVES

The main objective of this thesis is to investigate which are the creative strategies that are being applied to develop informative speeches in Spanish documentary films. We have studied a specific period (2000-2010 in Spain) to demonstrate the close relationship between creativity and audiovisual information, and examine if creativity is compatible with effectiveness in providing information.

We will start by breaking down this main objective into the following specific objectives:

- To analyze informative documentary feature film production along decade 2000-2010, in order to identify most significant qualities.
- To propose a solid analysis model to detect strategies in screenwriting and documentary filmmaking, and verify up to what point these strategies contribute to bring clarity and efficiency to informative messages.
- To review the historical corpus of informative documentary feature films through its most significant examples to extract creative practices in documentary filmmaking, as well as trends and development lines which may have been applied in those current documentary productions which are the subject of our analysis.
- To analyze documentary films through the way they are narrated, to detect potential limits between creativity and informative content, relating creativity with established expressive codes of documentary feature film.
- To extract a catalogue of expressive qualities which may define the period analyzed, with the purpose it may be used as a sample employed to develop more creative professional practices on informative contents, and determine its inclusion as part of the topics in training practices of Communication Schools.
- To open up new exploratory routes for informative documentary. Naturally, the topic is so large we do not have the intention to exhaust it in this thesis. As a matter of fact, it provides multiple centrifugal lines of knowledge which may implement future research developments, among them, those related to reception of messages (do viewers really assimilate better information provided through a documentary feature film than through other more standardized formats?) or others regarding industrial production areas (is this explosion of documentary feature films sustainable over time or has it been an isolated and punctual chapter?).

RESULTS

To study Spanish documentary production in the period we have chosen, a specific model has been designed for audiovisual text analysis.

1. Introduction to the topic
2. Specific analysis of the documentary film [title of the film]
2.1. Justification of the choice
2.2. Technical crew and production context
2.3. Creativity in the documentary film [title of the film]
2.3.1. Specific analysis of creativity in the documentary film [title of the film]
2.3.2. Specific analysis of formal creativity in the documentary film [title of the film]
2.3.3. Creativity, positioning of the author and fidelity to reality in the documentary film [title of the film]

Table 1: Specific model for documentary analysis

The implementation of this analysis model led to a series of results we have arranged according to the following scheme:

Resources related to the script: Structure of contents; Making the narrator visible or not; Adapting reality to dramatic schemes; Creating plots and subplots; Paying attention to approaches; Building “characters” (protagonists, antagonists...); Inclusion of drama; Using archive footage; Creating suspense and surprise.

Resources related to the filming: Image/direction of photography; Frames.

Resources related to the editing: Stylistic variety in film editing; Postproduction effects; Graphic identity; Soundtrack (narrative voice, music, sound effects and silence); Editing strategies for rhythm.

Resources related to the audiovisual nature of the speech: Cogency; Concretion.

CONCLUSIONS

From the results obtained during the investigation, our study has come to a number of key findings which we present below, just outlined (without being developed):

1. Informative documentary feature films offer the possibility to deepen into informative contents in a very valuable way.
2. Documentary filmmakers attempt to free themselves from the foundational and historical corsets of the genre in order to deliver their speeches about reality.
3. Analysis confirm that creativity applied to informative speech is not just a technique to decorate or embellish the product, but an essential part in the construction of meaning in which, therefore, it adopts a conceptual function.
4. Joining three different disciplines, Audiovisual Communication Studies, Rhetoric and Creativity, has allowed us to throw light on new perspectives on documentary, as well as to detect that documentary filmmakers have acquired great confidence in film creativity as a tool to generate emotions which lead to reasoned arguments.
5. Both creative personality of documentary filmmakers and creative context in which they're involved are specific characteristics of documentary film production which have a positive impact on the films produced.
6. The formal renovation of creative treatments is facilitated by the development of technological advances.
7. Creative trends identified during the analysis are absolutely diverse. The only common thing that may unite these filmmakers is precisely a tendency to innovate and escape from creative corsets and orthodox styles usually proposed by the classic documentary film. Therefore, in the case of documentary filmmakers of this decade, there is no need to speak about schools, related groups, or shared audiovisual styles which usually would allow us to frame them attending to such aspect.
8. Accuracy of informative content is not incompatible with creativity, once accepted that documentary films are personal speeches about the world (*I tell you what reality is like*).
9. Once freed from the constraints of historical objectivity and non-intervention between reality and viewer, documentary film continues to force its limits in genre, in order to experiment with all kinds of styles, hybrid with fiction or not.
10. After decades in which documentary film was settled and consolidated as a tool for privileged access to reality led to objective and neutral speeches, maturity of genre has brought a number of new uses for documentary film.
11. Development in creativity and the increasing deepness of informative contents have intensified documentary's own nature understood as a tool for ethical commitment, leading to consequences of some social significance.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía General

Libros

Albadalejo, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

Angulo, J. (2007). Eterio Ortega. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 327-362). Madrid: Cátedra.

Aparici, R., Díez, A., y Tucho, F. (2007). *Manipulación y medios en la sociedad de la información*. Madrid: Ediciones de la Torre

Aristóteles (2002). *Retórica*. Madrid: Alianza.

Aumont, J. y Marie, M (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Baer, A. (2005). *Imagen y memoria del holocausto*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

Barnouw, E. (1986). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Barthes, R. (1996). *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós.

Barroso, J. (2005). Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española. En Ortega, M. L., *Nada es lo que parece* (pp. 171-206). Madrid: Ocho y medio.

Bazin, A. et. al (2000). *Chris Marker: retorno a la "inmemoria" del cineasta*. Valencia: La Mirada.

Beaudot, A. (1980). *La creatividad*. Madrid: Narcea

Bernal, S. y Chillón, L. A. (1985). *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Maitre.

Bono, E. (2002). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. Paidós: Barcelona

Bordwell, D. y Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.

Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Breu, R. (2010). *El documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: Graó.

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.

Burch, N. (1985): *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Callejo, J. y Viedma, A. (2005): *Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de intervención*. Madrid: McGraw-Hill

Capdevila, A. (2004). *El discurso persuasivo: la estructura retorica de los spots electorales en televisión*. Valencia: Universitat de Valencia.

Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castro, J. L. y Sande, J. M. (2007). Margarita Ledo Andión. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 253-287).

Madrid: Cátedra.

Catalá, J. (coord.) (2005). Film ensayo y vanguardia. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

- (2010). Panorama desde el puente. Nuevas vías del documental. En Weinrichter, A. (ed.), *.doc el documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Català, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.) (2001): *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y medio, D.L.

Cebrián, M. (1988). *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual*. Madrid: Alhambra.

- (1992). *Géneros informativos audiovisuales. Radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Madrid, Ciencia 3.
- (1998a). *Información audiovisual. Concepto, técnica, expresión y aplicaciones*. Madrid: Síntesis.
- (1998b). *Información televisiva. Mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Síntesis.
- (2003). *Análisis de la información audiovisual en las aulas*. Madrid: Universitat.

Cerdán, J. (2007). Isaki Lacuesta. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

Cerdán, J. y Torreiro, C. (2001): Situación actual del documental en España. Entre la esperanza y el desaliento. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 139-149), Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y medio, D.L.

Cuevas, E. (2005). Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Cicerón, M. T. (1997). *De la invención retórica*. México D.F.: UNAM.

Csikszentmihalyi, M. (2006). *Creatividad: el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.

Comparato, D. (1998). *El guión: arte y técnica de la escritura para cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Crespo, A. (coord.) (2006). *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Certamen de Cortometrajes Juan Antonio Bardem

Cubells, M. (2005): *Mentiras en directo: la historia secreta de los telediarios*. Barcelona: ed. Península.

Cuevas, E. (2005). Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, J. (eds.). *Documental y vanguardia* (pp. 219-250). Madrid, Cátedra.

Chomski, N. y Herman, E.S. (1990) *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Grijalbo Mondadori

Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.

Delgado, M. (2001). Jacinto Esteve. El arte de danzar sobre el abismo. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 221-230), Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y medio, D.L.

Díaz, R. (2006): *Periodismo en televisión: entre el espectáculo y el testimonio de la realidad*. Barcelona: Bosch.

Domínguez, V. (2004). El documental de guerrilla en la América de los 60. En Cueto, R. y Weinrichter, A. (ed.). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano* (pp. 223-237). Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española.

- (2008). La pesada carga de la 'verdad'. El direct cinema ante los estallidos incontrolados de la realidad en la América de los 60. En Ortega, M. L. y García, N. (ed.), *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp. 135-140). Madrid: T&B.

Durand, J. (1972). Retórica e Imagen publicitaria. En Metz, C., *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge U. P.

Edwards, D. y Cromwell, D. (2011). *Los guardianes del poder. El mito de la prensa progresista*. Nafarroa: Txalaparta.

Feldman, S. (1990). *Guión argumental. Guión documental*. Barcelona: Gedisa.

Field, S. (2001): *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.

Ferrés, J. (2000). *Educación en una cultura del espectáculo*. Barcelona: Paidós.

- (2008). *La educación como industria del deseo*. Barcelona: Gedisa.

Field, S. (2001): *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

Forsyth, H. (ed.). *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, London, 1966.

Gaines, J. M. y Renov, M. (eds.) (1999). *Collecting Visible Evidence* (pp. 313-325), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gamonal, R. (2011). *Logos, Ethos, Pathos: Retórica y Creatividad en el Diseño Gráfico*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- (2000). *Información audiovisual. Los géneros Tomo II*. Madrid: Paraninfo.

García Matilla, A. (2003). *Una televisión para la educación. La utopía posible*. Madrid: Gedisa.

Gispert, E. (2009). *Cine, educación y ficción*. Barcelona: Laertes.

Gitlin, T. (2005). *Enfermos de información: de cómo el torrente mediático está cambiando nuestras vidas*. Barcelona: Paidós.

Goldsmith, D. A. (2003). *El documental: entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano.

González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo o La amenaza de lo real*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Gómez González, Á. C. (2005). Cuando la historia se hace ficción: nuevos nombres y nuevas formas para el documental televisivo de gran público en España. En Ortega, M. L., *Nada es lo que parece* (pp. 207-234). Madrid: Ocho y medio.

Gómez Vaquero, L. (2005). Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición. En Ortega, M. L., *Nada es lo que parece* (pp. 21-46), Madrid: Ocho y medio.

González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo o La amenaza de lo real*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Grijelmo, A. (2000). *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.

Gordillo, I. (2010). El entretenimiento se contamina con información. Modelos de infoentertainment. En Salgado, A. (Coord.), *Creatividad en Televisión. Entretenimiento y Ficción* (pp. 91-109). Madrid: Fragua.

Gubern, R. (1998). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen

Habermas J. (1971). *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos.

- (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hall, K. y Merino, R. (2006). *Periodismo y creatividad*. México D.F.: Trillas.

Hernández Martínez, C. (2004). *Manual de creatividad publicitaria*. Madrid: Síntesis.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006): *Metodología de la investigación*. Madrid: McGraw-Hill.

Huidobro, T. (2002). *Una definición de la creatividad a través del estudio de los 24 autores seleccionados*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Jandová, J. (1997). La semántica poética de Jan Mukarovsky, en *Literatura, teoría, historia, crítica*, publicación de Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Literatura, Santa Fe de Bogotá.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Jiménez, S. (2006). *La creatividad en el proceso de elaboración de informativos radiofónicos*. (Tesis doctoral). Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Comunicación.

- (2008). *La creatividad en los informativos radiofónicos. Pautas para elaborar informaciones atractivas*. Madrid: Fragua.

Kaplún, M. (1992). *A la educación por la comunicación: la práctica de la comunicación educativa*. Santiago de Chile: Oficina Regional de Educación de la Unesco para América Latina y el Caribe.

Kovach, B. y Rosenstiel, T. (2003). *Los elementos del Periodismo*. Madrid: Santillana.

Lausberg, H. (1983). *Manual de Retórica Literaria*. 3 vol. Madrid: Gredos.

Lázaro, F. (1977): El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar. En VVAA, *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid: Fundación Juan March.

Ledo, M. (2001). Como una película. Sobre Asaltar los cielos. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 299-306), Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y medio, D.L.

- (2005): Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

León, B. (2010). *Informativos para la televisión del espectáculo*, Sevilla-Zamora: Comunicación Social.

- Introducción. Información y espectáculo en un nuevo ecosistema informativo. En León, B., *Informativos para la televisión del espectáculo*, Sevilla-Zamora: Comunicación Social.

Lombardo, M.J. (2006). Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en 200 km. En Crespo, A. (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Certamen de Cortometrajes Juan Antonio Bardem.

López Clemente, J. (1960). *Cine documental español*. Madrid: Rialp.

Llano, R. (2008): *La especialización periodística*. Madrid: Tecnos.

Lledó, E. (2002): Capítulo introductorio. En Rivera, M. J.; Walzer, A. y García Matilla, A. (eds.), *Educación para la comunicación. Televisión y multimedia (libro interactivo)*. Madrid: Máster en Televisión Educativa de la UCM y Corporación Multimedia.

Marta, C. (2012). *Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Martín, A. (2005). La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino. En Ortega, M. L., *Nada es lo que parece* (pp. 47-82). Madrid: Ocho y medio.

Martin, M. (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp.

Masterman, L. (1993): *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Mattelart, A. y Mattelart, M. (2005). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

Matussek, P. (1977). *La Creatividad*. Barcelona: Herder.

Medina, P. y González, L. M. (coord.) (2005): *Cortos pero intensos: las películas breves de los cineastas españoles*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Merayo, A. (1998). *Curso práctico de técnicas de comunicación oral*. Madrid: Tecnos.

Metz, C. (1972). *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo-Gili.

Moles, A. y Caude, R. (1977). *Creatividad y Métodos de innovación*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Monterde, J. E. (2001). Realidad, realismo y documental en el cine español. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 15-26), Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y medio, D.L.

- (2007). José Luis Guerín (José Luis Carroggio Guerín). En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós: Barcelona.

- (2001): *Introduction to documentary*, Bloomington : Indiana University Press.

Ortega, M. L. (2004). Historias naturales e historias morales. El nuevo documental americano. En Cueto, R. y Weinrichter, A. (ed.). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano* (pp. 169-221). Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española.

- (2005): *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine.
- (2005). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 185-217). Madrid: Cátedra
- (2007). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- (2008). *Espejos rotos: aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid : Ocho y medio : Ayuntamiento de Madrid, 2007

Ortega, M. L. y García, N. (ed.) (2008). *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B.

Palacio, M. (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, J. (eds.). *Documental y vanguardia* (pp. 161-184). Madrid, Cátedra.

Padilha, J. (2004). Cinco notas sobre el documental y la ficción. En *Revista Tercer ojo*, nº7, marzo-mayo.

Pancorbo, L. (1986). *La Tribu Televisiva. Análisis del Documento Etnográfico*. Madrid: IORTV.

Pastor, E. J. (2005). Carlos Saura. La soledad compartida. En Medina, P. y González, L. M. (coord.). *Cortos pero intensos: las películas breves de los cineastas españoles* (pp. 265-271). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Paz, M. A. y Montero, J. (1999). *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel.

Pena, J. (2007). Ricardo Iscar y el cine de lo real. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 141-171). Madrid: Cátedra.

Perelman, CH. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.

Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge UP, Cambridge.

Ponce, M. (1992). El estilo periodístico. En VVAA, *Lenguaje informativo y filmográfico* (pp. 61-67). Sevilla: Pliegos de Información.

Rabiger, M (2005): *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE

Ramírez, L. A. (2005). (Re) presentaciones de lo real en el cortometraje español. En Ortega, M^a. L., *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y medio.

Ramonet, I. (2006). *Propagandas silenciosas: masas, televisión y cine*. La Habana: Fondo Cultural del Alba

Reig, R. (2010). *La telaraña mediática. Cómo conocerla, cómo comprenderla*. Sevilla-Zamora: Comunicación social.

Reisz, K. (1980). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.

Renov, M. (1993): *Toward a Poetics of Documentary*. En *Theorizing documentary* (pp. 21-36) London: Routledge

- Documentary horizons: an afterword. En Gaines, J. M. y Renov, M. (eds.), *Collecting Visible Evidence* (pp. 313-325), Minneapolis: University of Minnesota Press.

- (2004): *The subject of documentary*, Minneapolis : University of Minnesota Press

Ricarte, J. M. (1998): *Creatividad y comunicación persuasiva*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.

Rivera, M. J.; Walzer, A. y García Matilla, A. (eds.) (2002). *Educación para la comunicación. Televisión y multimedia (libro interactivo)*. Madrid: Máster en Televisión Educativa de la UCM y Corporación Multimedia.

Rodríguez Betancourt, M. (2004). Géneros periodísticos: para arrojar su hibridez. En *Revista Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 10. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 319-328.

Rodríguez Martínez, S. (1999): *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

Rodríguez Merchán, E. (2002). Mecanismos de género: Reflexiones sobre el documental y la ficción (I). En Rivera, M. J.; Walzer, A. y García Matilla, A. (eds.), *Educación para la comunicación. Televisión y multimedia (libro interactivo)*. Madrid: Máster en Televisión Educativa de la UCM y Corporación Multimedia.

Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.

Rotha, P. (1936). *Documentary film: the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London: Faber.

(1956). *The film till now. A survey of world cinema*. New York: Twayne Publishers

Salgado, A. (Coord.) (2010). *Creatividad en Televisión. Entretenimiento y Ficción*. Madrid: Fragua.

San Román, J. (2005). Verdad y mentira en el cine publicitario y documental. En Ortega, M. L., *Nada es lo que parece* (pp. 235-248), Madrid: Ocho y medio.

Sánchez-Navarro, J. (2005). Reconstrucción y representación. Mentira hiperconsciente y falso documental. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 85-108). Madrid: Cátedra.

Sánchez Oliveira, E. (1992). Aproximación al lenguaje documental. En VVAA, *Lenguaje informativo y filmográfico* (pp. 87-91). Sevilla: Pliegos de Información.

Sartori, G. (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Madrid: Santillana-Taurus.

Simone, R. (2001): *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus.

Suárez Sian, M. D. (2007). *Dramaturgia audiovisual. Guión y estructuras de informativos en radio y televisión*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social.

Tamayo, A. (1996). *Teoría y práctica del guión de ficción*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

Torreiro, C. (2001). Basilio Martín Patino: discurso y manipulación. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 231-242), Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid: Ocho y medio, D.L.

Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

- (2007) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra
- (2007). Javier Corcuera. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 77-107). Madrid: Cátedra.

Tranche, R. (2001): La memoria documental del franquismo NO-DO. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (pp. 99-114), Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, Madrid : Ocho y medio, D.L.

Truffaut, F. (1998). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza

VVAA (1977). *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid: Fundación Juan March.

VVAA (2002). *Lenguaje informativo y filmográfico*. Sevilla: Pliegos de Información.

Weinrichter, A. (ed.) (2004). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española.

- (2005). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B editores
- (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.
- (2007). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). *Documental y vanguardia* (pp. 43-64), Madrid: Cátedra.
- (ed.) (2010). *.doc el documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Wiseman, R. (2009). *59 segundos: piensa un poco para cambiar mucho*. Barcelona: Integral.

Zermeño, A. I. (1997): *Previsibilidad y narración, una estrategia para el análisis de los discursos audiovisuales*. *Revista Razón y Palabra*. México

Zunzunegui, S. (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

- (2007). Joaquín Jordá Catalá. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 1 73-206). Madrid: Cátedra.

Webgrafía (artículos, ensayos, entrevistas, etc., extraídos de la web)

Abella, B. (2007, abril): Entrevista a Jesús de la Gándara. *Revista Punto de Encuentro (FEAFES)*. Recuperado de http://www.juliomedem.org/filmografia/Files/FEAFES_abril07.pdf

Aftab, K. y Welz, A. (Jul-Sep 2003). Entrevista a Frederick Wiseman. *Film West: Ireland's Film Quarterly*. Recuperado de: <http://www.iol.ie/%7Egalfilm/filmwest/40wiseman.htm>

Aguirre, J. (1995). Reseña de Interpretación y sobreinterpretación. *Revista literaria Espéculo*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero1/eco.htm>

Alba, S. (2005, mayo): Homenaje a los buenos modales del pueblo iraquí. Presentación del documental 'Bagdad-Rap' en Madrid y Barcelona. *Iraqsolidaridad*. Recuperado de http://www.iraqsolidaridad.org/2004-2005/docs/bagdad-rap_alba_24-04-05.html

Bausan Films (2004). *Balseros. Dossier de prensa*. Recuperado de http://www.bausanfilms.com/archivos/266379020_DOSSIER%20DE%20PRENSA%20WEB2.pdf

Bravo, A. (2005, 20 de mayo): 'Bagdad Rap': imagen al ritmo de hip-hop para denunciar la guerra. *Diario El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/20/cultura/1116592529.html>

Cabeza, E. y Rimbau, E. (2005, 26 mayo). La doble vida del faquir. Apuntes de los directores. *Boletín Els dijous del Cineclub*. Recuperado de <http://www.cineclubsabadell.org/recursos/recursos/doc204.pdf>

Caminos, A. (2009): La mano del guionista en *La espalda del mundo*. *Revista Palabra-Clave*, Vol. 12, Núm. 1, junio, pp. 165-174. Universidad de La Sabana, Colombia. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v12n1/v12n01a10.pdf>

Cavallaro, V. (2009, 3 de noviembre): El socialismo tendrá que adoptar medidas preventivas contra la televisión (Entrevista al escritor Santiago Alba Rico). *Rebelión*. Recuperado de <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=94395>

Cock, A. (2009). *Retóricas del cine de no ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo*. [Tesis de grado, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona]. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/34509578/Aproximacion-al-documental-y-al-cine-de-no-ficcion-postverite>

Corporación de Radio y Televisión Española (CRTVE) (s.f.). *Manual de estilo de RTVE. Directrices para profesionales*. Recuperado de <http://manualdeestilo.rtve.es/>

Corral, R. (2003, septiembre): Crítica de Suite Habana. *Revista de cine La Butaca*. Recuperado de <http://www.labutaca.net/51sansebastian/suitehabana1.htm>

Cortina, A. (2004, 24 noviembre): Ciudadanía mediática. *El País*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/opinion/Ciudadania/mediatica/elpepiopi/20041124elpepiopi_5/Tes

Dans, E. (2007): Demasiado que ver y muy poco tiempo. *Libertad Digital*, 6 de junio de 2007. Recuperado de: <http://www.libertaddigital.com/opinion/enrique-dans/demasiado-que-ver-y-muy-poco-tiempo-37852/>

Damasio, A. (2008). La interfaz entre biología y cultura. El proceso de introducción de la creatividad. *Revista Telos*, nº 77. Recuperado de <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=4&rev=77.htm>

EFE (2005, 26 de Mayo): Cuando éramos emigrantes. *Diario El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/26/cultura/1117106250.html>

Garcés, M. (2006). Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordá. *Documentos de tortuga*. Recuperado de <http://www.nodo50.org/tortuga/Numax-nuestra-universidad>

García Avilés, J. A. (2007). El infoentretenimiento en los informativos líderes de audiencia en la Unión Europea. *Anàlisi, quaderns de comunicació i cultura*, nº 35, 47-63. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/74254/94423>

García Hernández, A. (2003, 19 septiembre): Suite Habana propone un discurso político desde la vida. *La ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas*. Recuperado de <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1464>

García Serrano, M. (2006): Pobladores. Notas del director. Pobladores. Web oficial. Recuperado de http://www.egeda.es/tusojos/TO_Pobladores_08.asp

Gaspar, R. E. (2006, octubre). Jean Rouch: El cine directo y la Antropología visual. *Revista de la Universidad de México*, nº 32. Recuperado de: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/contenido.html>

Gauna, I. (2007, 25 nov.): Crítica Lucio. *Notasdecine.es*. Recuperado de: <http://www.notasdecine.es/191/criticas/critica-lucio/>

Gómez, F.J. y Marzal, J. (2005): *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. Recuperado de <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>

Gómez Tarín, F. J. (2005): El documental en construcción y la cámara urbana. Castellón: Universitat Jaume I. Recuperado de <http://apolo.uji.es/fjgt/AIX.pdf>

González, E. (2005, 20 de mayo): Arturo Cisneros habla en 'Bagdad rap' de la dignidad humana ante la barbarie de la guerra. *Telecinco.es*. Recuperado de http://www.informativos.telecinco.es/dn_4506.htm

Gorgos Films (2006): *Las alas de la vida. Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.lasalasdelavida.com/index.html>

Grupo de Acción Social (2007, 1 octubre): *Lucio*, un documental lleno de acción sobre la vida de un obrero. *Kaos en la Red*. Recuperado de <http://www.kaosenlared.net/noticia/lucio-documental-lleno-accion-sobre-vida-obrero>

Gummo Films (2009). *Garbo, el espía. El hombre que salvó el mundo. Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.garbothemovie.com/>

Guerriero, L. (2009). *La creatividad en el periodismo de hoy*. Conferencia presentada en el Seminario de Escritura Creativa y Creatividad en la Enseñanza, en la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT de Uruguay). Recuperado de <http://www.ort.edu.uy/fcd/pdf/conferenciaguerriero.pdf>

Gutiérrez, B. (2010): El tratamiento de las noticias televisivas a debate: de la información a la dramatización. *Revista Latina de Comunicación social*, nº 65, La Laguna (Tenerife): Universidad de la Laguna, pp. 126-145. Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/10/art/888_Salamanca/RLCS_art888.pdf

Heredero, Carlos F. (2004): *Perseguidos* (documental). *Revista Elcultural.es*, 23 de septiembre. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/10295/Perseguidos_%28Documental%29

Hernández, I. (2007, 25 de marzo): Mi viaje al mundo de la esquizofrenia. *Revista XL Semanal*. Recuperado de http://www.juliomedem.org/filmografia/Files/XLSemanal_25mar07.pdf

Hernández Corchete, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica, *Revista digital Comunicación y Sociedad*, vol. XVII, nº2, Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Recuperado de http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=82

Irusoin y Moriarti Produksioak (2007). *Lucio. Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.lucio.com.es/descargas/dossier/dossier-lucio-cast.pdf>

Llorente, J.M. y Díaz, L.C. (2004). *Libro de Estilo CanalSurTelevisión y Canal 2 Andalucía*. Sevilla: RTVA. Recuperado de <http://www.canalsur.es/resources/archivos/2010/3/22/1269268079994LibrodeestiloCanalSur.pdf>

Medem, J. (2003): *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Texto de Medem (10 de septiembre de 2003) incluido en el programa de mano de los cines *Alphaville*. Madrid, octubre 2003. También disponible en <http://www.grupotortuga.com/La-Pelota-Vasca-La-piel-contra-la>

Nova Escola Galega (2002): Entrevista a Pere Joan Ventura, director de *El efecto Iguazú* Documental sobre los acampados de SINTEL. Recuperado de http://www.nodo50.org/haydeesantamaria/sintel/efecto_iguazu.htm

Pinguin Films y Reposado (2007). *Invisibles. Dossier de prensa*. Recuperado de <http://www.msf.es/invisibles/invisibles.pdf>

Peña, P. (2010). *El spot político en España: análisis pragmático comunicativo*. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Comunicación y desarrollo en la era digital. Facultad de Ciencias de la Comunicación de Málaga. Recuperado de <http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/245.pdf>

Pulido, G. (1998). La retórica audiovisual. El reto de la imagen. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* Nº 7. Recuperado de <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/12593207572363734198846/p0000004.htm#21>

Portabella, P. (2009): Informe General. *Pere Portabella: website oficial*. Recuperado de: <http://www.pereportabella.com/textos-es/informe-general-es>

Rocagliolo, S. (2001): Peruano clandestino. Entrevista con Javier Corcuera, director de La espalda del mundo. *Revista La insignia*, 20 de febrero. Recuperado de http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul_087.htm

Ruiz, R. (2009, 14 de junio). Entrevista a Diego Buñuel. *El País Semanal*. Recuperado de: <http://www.elpais.com/articulo/portada/Bunuel/Explorador/elpepusoceph/20090614elpepsor/4/Tes>

Ruiz de Arcaute, J. (s.f.): *Entrevista a Arturo Cisneros, director de Bagdad Rap*. Blog de cine Las horas perdidas. Recuperado de <http://www.lashorasperdidas.com/entrevistas/0002.htm>

Seifert, A.y Castillo, A. (2004). *Entrevista a Joaquín Jordá* en revista lateral nº 114 año 2004, disponible en http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/joaquin_jorda.htm

Solana, P. (1989): *Carta a los espectadores en ocasión al reestreno de "La hora de los hornos"* en mayo de 1989. Recuperado de http://www.pinosolanas.com/la_hora_info.htm

Vallejo, A. (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. *Doc On-line*, nº 02, Julio 2007, 82-106. Recuperado de www.doc.ubi.pt

Zulian, C. (s.f.): A través del Carmel. Notas del director. *Lahiguera.net*. Recuperado de <http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/5014/comentario.php>

Películas en DVD

Se incluyen en este apartado las películas que han sido consultadas en soporte DVD, en ediciones oficiales. No figuran, por tanto, las películas visionadas en otros soportes: grabaciones domésticas, televisión, visionado on-line, etc.

Acteon y Televisió de Catalunya (2009). *A través del carmel* [DVD]. Dirigido por Claudio Zulián.

Bausan Films y Televisión de Catalunya (2002). *Balseros* [DVD]. Dirigido por Carles Bosch y Josep M^a Domenech.

Cameo Media, Sagrera y Bausan Films (2007). *Septiembre* [DVD]. Dirigido por Carles Bosch.

Cameo Media, (cop.) (2004). *200 Km* [DVD]. Dirigido por Colectivo Discusión 14. *Edición especial para los miembros de la Academia.*

Cameo Media (2010). *Anclados* [DVD]. Dirigido por Carlota Nelson.

Cameo Media (2004). *La espalda del mundo* [DVD]. Dirigido por Javier Corcuera.

Cameo Media (2005). *Perseguidos* [DVD]. Dirigido por Iñaki Arteta.

Cameo Media (2007). *Invierno en Bagdad* [DVD]. Dirigido por Javier Corcuera.

Cameo Media, (cop.) (2007). *La casa de mi abuela* [DVD] Dirigido por Adán Aliaga.

El País, Ovideo, Planeta D, Gran Vía Musical y Plural (2007). *En construcción* [DVD]. Dirigido por José Luis Guerín.

El País, Plural y BBVA (2007): *Invisibles*. [DVD] Dirigido por Mariano Barroso, Isabel Coixet, Javier Corcuera, Fernando León de Aranoa, Wim Wenders.

Malvarrosa Media, Motion Pictures y Palacios Productores (2004). *La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches* [DVD]. Dirigido por Joan Dolç.

Manga Films (2003): *Polígono Sur. El arte de las tres mil*. [DVD] Dirigido por Dominique Abel.

Notro Films (2007). *Olvidados. Por el recuerdo de las víctimas de ETA* [DVD]. Dirigido por Iñaki Arteta.

Notro Films y Filmax Home Video (2006): *Veinte años no es nada*. [DVD]. Dirigido por Joaquim Jordá.

Suevia Films, S.L. (2005). *En el mundo a cada rato*. [DVD]. Dirigido por Patricia Ferreira, Pere Joan Ventura, Chus Gutiérrez, Javier Corcuera, Javier Fesser.

Buena Vista Home Entertainment (2007). *Estrellas de la línea. cuando la victoria es sobrevivir*. [DVD] Dirigido por Chema Rodríguez.

Sagrera y Filmax Home Video (2003). *De niños*. [DVD] Dirigido por Joaquim Jordá.

Sherlock Home Video (2006). *Las cajas españolas*. Dirigido por Alberto Porlán.

ANEXOS

ANEXO 1. Listado de documentales producidos entre 2000 y 2010

Fuente: elaboración propia a partir de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de España.

Se destacan en negrita los documentales analizados en esta tesis. En negrita y subrayado los analizados en profundidad. Encabezando el listado de cada año aparece entre paréntesis el número de documentales analizados en él.

Año 2000 (3)

A PROPÓSITO DE BUÑUEL .-- (2000) José Luis López-Linares y Javier Rioyo

LA MAFIA EN LA HABANA .-- (2000) ANA DIEZ

EN CONSTRUCCION .-- (2000) José Luis Guerín

EXTRANJEROS DE SI MISMOS (2000) José Luis López-Linares y Javier Rioyo

LA ESPALDA DEL MUNDO .-- (2000) JAVIER CORCUERA

Año 2001 (3)

SARA, UNA ESTRELLA .-- (2001) JOSE BRIZ MENDEZ

PORTMAN A LA SOMBRA DE ROBERTO .-- (2001) MIGUEL MARTI CAMPOY

LAS CENIZAS DEL VOLCÁN .-- (2001) PEDRO E. PEREZ ROSADO

LOS NIÑOS DE RUSIA .-- (2001) JAIME CAMINO VEGA DE LA IGLESIA

EL JUEGO DE CUBA .-- (2001) MANUEL MARTIN CUENCA

CAMINANTES .-- (2001) Fernando León de Aranoa

LA GUERRILLA DE LA MEMORIA .-- (2002) Javier Corcuera

CUATRO PUNTOS CARDINALES .-- (2002) Natalia Díaz ("Tierra Firme"), Pilar García Elegido ("Este"), Manuel Martín Cuenca ("En el camino"), y José Manuel Campos ("Mujeres de sol")

EL CASO PINOCHET .-- (2001) PATRICIO GUZMAN LOZANES

ASESINATO EN FEBRERO .-- (2001) ETERIO ORTEGA SANTILLANA

Año 2002 (2)

NATURAL DE MELILLA .-- (2002) Driss Deiback

LA GUERRA COTIDIANA .-- (2002) Daniel Serra y Jaime Serra

FUENTE ÁLAMO: LA CARICIA DEL TIEMPO .-- (2001) PABLO GARCIA

ESCUELA VIVA .-- (2002) Julián Pavón

DE SALAMANCA A NINGUNA PARTE .-- (2002) Chema de la Peña

NÓMADAS DEL VIENTO .-- (2002) Jacques Perrin

DESPUÉS DE LA LUZ .-- (2002) Salomón Shang

CRAVAN VS CRAVAN .-- (2002) Isaki Lacuesta

OT: LA PELÍCULA .-- (2002) Jaume Balagueró y Paco Plaza

GALÍNDEZ .-- (2002) Ana Díez

UN SILENCIO DEMASIADO RUIDOSO .-- (2002) Manuel Pelaz

EL EFECTO IGUAZÚ .-- (2002) Pere Joan Ventura

EL GRAN GATO .-- (2002) Ventura Pons

LA CASITA BLANCA, LA CIUTAT OCULTA .-- (2002) Carlos Balagué
EL ESTADO DE FLORIDA CONTRA J.J. MARTÍNEZ .-- (2002) Mercedes Segovia
APRÈS LE TROU (DESPUÉS DE LA EVASIÓN) .-- (2002) Antonio Llorens
ONE DOLLAR, EL PRECIO DE LA VIDA .-- (2002) Héctor Herrera y Joan Cutrina
BALSEROS .-- (2002) Carlos Bosch y Josep M^a Domenech

Año 2003 (5)

CABALLÉ, MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA .-- (2003) Antonio A. Farré
POLÍGONO SUR (EL ARTE DE LAS TRES MIL) .-- (2003) Dominique Abel
ALZADOS DEL SUELO .-- (2003) Andrés Linares
COMANDANTE .-- (2003) Oliver Stone
AROUND FLAMENCO .-- (2003) Paco Millán
L'APROPIACIÓ DEL DESCOBRIMENT D'AMERICA: UNA CONSPIRACIÓ D'ESTAT? .-- (2003) David Grau
ELENA DIMITRIEVNA DIAKONOVA GALA .-- (2003) Silvia Munt
UN INSTANTE EN LA VIDA AJENA .-- (2003) Jose Luis López-Linares
VIAJE A NARRAGONIA .-- (2003) German Berger
LA PELOTA VASCA (LA PIEL CONTRA LA PIEDRA) .-- (2003) Julio Medem
EL DESIERTO Y LAS OLAS .-- (2003) José Antonio Zorrilla
EXTRANJERAS .-- (2003) Helena Taberna
EYENGUI, EL DIOS DEL SUEÑO .-- (2003) José Manuel Novoa
RICARDO TORMO LA FORJA DE UN CAMPEÓN .-- (2003) Kiko Martínez
DE NIÑOS .-- (2003) Joaquín Jordá
200 KM. .-- (2003) Discusión 14
SUITE HABANA .-- (2003) Fernando Pérez

Año 2004 (8)

UN BOSQUE DE MÚSICA .-- (2004) Ignacio Vilar
CASTELAO E OS IRMÃNS DA LIBERDADE .-- (2004) Xan Leira
MUNDO FANTÁSTICO .-- (2004) Max Lemcke
JOHAN CRUYFF: EN UN MOMENTO DADO .-- (2004) Ramón Gieling
CINEASTAS CONTRA MAGNATES .-- (2004) Carlos Benpar
A+ (AMAS) .-- (2004) Xavier Ribera Perpiñá
SANTA LIBERDADE .-- (2004) MARGARITA LEDO
CAMINO DE SANTIAGO. EL ORIGEN .-- (2004) Jorge Algora
LA MUERTE DE NADIE. EL ENIGMA HEINZ CHES .-- (2004) Juan Dolz Balaguer
TRES EN EL CAMINO .-- (2004) Laurence Boulting
CARAVANA .-- (2004) Gerardo Olivares
MELILLEENSES .-- (2004) Moisés Salama
LOS SIN TIERRA .-- (2004) Miguel Barros
HAY MOTIVO .-- (2004) Joaquín Oristrell
MANOLO RECICLA, EL SEÑOR DE LOS CARROS .-- (2004) Manuel González Ramos

PERSEGUIDOS .-- (2004) Eterio Ortega Santillana

SALVADOR ALLENDE .-- (2004) Patricio Guzmán

LAS CAJAS ESPAÑOLAS .-- (2004) Alberto Porlan

ESCENARIO MÓVIL .-- (2004) Montxo Armendáriz

TIERRA NEGRA .-- (2004) Ricardo Iscar Álvarez

LOOKING FOR FIDEL .-- (2004) Oliver Stone

REJAS EN LA MEMORIA .-- (2004) Manuel Palacios

LOS HÉROES NUNCA MUEREN/HEROES NEVER DIE .-- (2004) Jan Arnold

OLVIDADOS .-- (2004) Iñaki Arteta

MADRID 11-M: TODOS ÍBAMOS EN ESE TREN .-- (2004) Pedro Barbadillo

EL CIELO GIRA .-- (2004) Mercedes Álvarez

EL TREN DE LA MEMORIA .-- (2004) Marta Arribas

LA BÚSQUEDA DEL GRIAL .-- (2004) David Grau

MUJERES EN PIE DE GUERRA .-- (2004) Susana Koska

EN EL MUNDO A CADA RATO .-- (2004) Patricia Ferreira, Pere Joan Ventura, Chus Gutiérrez, Javier Corcuera y Javier Fesser

Año 2005 (7)

EL MISTERIO DEL NILO .-- (2005) Jordi Llompart

MEMORIAS DE UN PELICULERO .-- (2005) Javier L. Caballero

CANTANDO BAJO LA TIERRA .-- (2005) Rolando Ariel Pardo

MÁS ALLÁ DE LA ALAMBRADA: LA MEMORIA DEL HORROR. ESPAÑOLES EN MAUTHAUSEN 1939-1945 .-- (2005) Pau Vergara

DE ASTURIAS A VIETNAM, UN VIAJE EN EL TIEMPO .-- (2005) Juan Carlos García-Sampedro

EL VIATGE DE LA LLUM. SEGON VIATGE .-- (2005) SALOMÓN SHANG

EL VIATGE DE LA LLUM. PRIMER VIATGE .-- (2005) Salomón Shang

INVIERNO EN BAGDAD .-- (2005) Javier Corcuera

CÉSAR Y ZAIN .-- (2005) Larry Levene

LA PIEL VENDIDA .-- (2005) Vicente Pérez Herrero

EL VIATGE DE LA LLUM. TERCER VIATGE .-- (2005) SALOMÓN SHANG

SUD EXPRESS .-- (2005) CHEMA DE LA PEÑA y GABRIEL VELÁZQUEZ

LA DOBLE VIDA DEL FAQUIR .-- (2005) Elisabet Cabeza y Esteve Rimbau

SANFERMINES 78 .-- (2005) José Ángel Jiménez y Juan Gautier

IBERIA .-- (2005) Carlos Saura

LA CASA DEL DRAGÓN (THE DRAGON HOUSE) .-- (2005) Jon Garaño

REAL, LA PELÍCULA .-- (2005) Borja Manso

LA CASA DE MI ABUELA .-- (2005) Adán Aliaga

PABLO G. DEL AMO, UN MONTADOR DE ILUSIONES .-- (2005) Diego Galán

TRECE ENTRE MIL .-- (2005) Iñaki Arteta

LA NIEBLA EN LAS PALMERAS .-- (2005) Lola Salvador y Carlos Molinero

MORENTE SUEÑA LA ALHAMBRA .-- (2005) JOSÉ SÁNCHEZ-MONTES

ESTA NO ES LA VIDA PRIVADA DE JAVIER KRAHE .-- (2005) ANA MURUGARREN Y JOAQUIN TRINCADO

SIEMPRE DÍAS AZULES .-- (2005) Israel Sánchez-Prieto Crespo

VEINTE AÑOS NO ES NADA .-- (2005) Joaquín Jordá

CUADERNOS DE CONTABILIDAD DEL PINTOR MANOLO MILLARES .-- (2005) Juan Millares
Alonso

AGUAVIVA .-- (2005) Ariadna Pujol

ÁNGEL NIETO: 12+1 .-- (2005) ÁLVARO FERNÁNDEZ ARMERO

MUXÍA, A FERIDA .-- (2005) Nely Reguera

LAS LOCURAS DE DON QUIJOTE .-- (2005) RAFAEL ALCÁZAR

EL NACIMIENTO DE UNA PASIÓN (ORÍGENES DEL FÚTBOL) .-- (2005) JESÚS SÁNCHEZ ROMEVA

CINEASTES EN ACCIÓN .-- (2005) Carlos Benpar

APAGA Y VÁMONOS .-- (2005) Manel Mayol

CAMBIA DE VIDA, EL VIAJE DEL XIXÓN SOUND .-- (2005) Elena Medina y José Fernández

BAGDAD RAP .-- (2005) Arturo Cisneros

Año 2006 (7)

LA LEYENDA DEL TIEMPO .-- (2006) Isaki Lacuesta

EL CRIMEN DE UNA NOVIA .-- (2006) Lola Guerrero

EXILIOS .-- (2006) Xan Leira

LAS HUELLAS DE DYLAN .-- (2006) Fernando Merinero

ESTRELLAS DE LA LÍNEA .-- (2006) Chema Rodríguez

...TXORIXAK GALDUTA EGOZENIAN (...CUANDO LOS PÁJAROS ESTABAN PERDIDOS) .-- (2006)
José M^a González Sánchez

POBLADORES .-- (2006) Manuel García Serrano

ROCK & CAT .-- (2006) Jordi Roigé

POR UN PUÑADO DE SUEÑOS .-- (2006) Antonio Lobo

AR MENO UN QUEJÍO .-- (2006) Fernando de France

ARTESANOS DEL HUMOR .-- (2006) David Orejas Martínez

PALABRAS DE PIEL .-- (2006) Feliciano Martín

MIRA LA LUNA .-- (2006) EDUARDO RODRIGUEZ BOSCH

ENIGMA CERVANTES .-- (2006) DAVID GRAU

GOODBYE, AMERICA .-- (2006) SERGIO OSKMAN

DIARIO ARGENTINO .-- (2006) LUPE PEREZ GARCIA

HÉCUBA UN SUEÑO DE PASIÓN .-- (2006) ARANTXA AGUIRRE y JOSÉ LUIS LÓPEZ-LINARES

LA DONA SENSE ÀNIMA .-- (2006) Salomón Shang

LA DONA DEL BOSC .-- (2006) Salomón Shang

ARTIGAS .-- (2006) Isao Llorens

LORCA, EL MAR DEJA DE MOVERSE .-- (2006) Emilio Ruiz Barrachina

OUBIÑA, INSTRUCCIÓN PRIMERA .-- (2006) SALOMON SHANG RUIZ

EZKABA, LA GRAN FUGA DE LAS CÁRCELES FRANQUISTAS .-- (2006) Iñaki Alforja

AQUA, EL RÍO ROJO .-- (2006) MANUEL ALMIÑANA CAMPADABAL

DE MADRID A LA LUNA .-- (2006) CARLOS BALAGUE

LOS QUE QUISIERON MATAR A FRANCO .-- (2006) Pedro Costa y José Ramón Da Cruz

NOMADAK TX .-- (2006) Harkaitz Martínez de San Vicente, Igor Otxoa, Pablo Iraburu y Raúl de la Fuente

OUBIÑA, INSTRUCCIÓN SEGUNDA .-- (2006) SALOMON SHANG RUIZ

AGIAN .-- (2006) Arkaitz Basterra

UNO POR CIENTO, ESQUIZOFRENIA .-- (2006) IONE HERNANDEZ SAENZ

¿QUÉ TIENES DEBAJO DEL SOMBRERO? .-- (2006) IÑAKI PEÑAFIEL y CARMEN DOLORES BARRERA

DEIXA'M EN PAU .-- (2006) MANEL MAYOL

MÁS ALLÁ DEL ESPEJO .-- (2006) Joaquín Jordá

CARTAS DE SOROLLA .-- (2006) JOSE ANTONIO ESCRIVA

NOTICIAS DE UNA GUERRA .-- (2006) ETERIO ORTEGA SANTILLANA

TRES CAÍDAS .-- (2006) NACHO CABANA

LA SILLA DE FERNANDO .-- (2006) Luis Alegre y David Trueba

LA ZONA (THE UNNAMED ZONE) .-- (2006) CARLOS RODRIGUEZ

LAS ALAS DE LA VIDA .-- (2006) ANTONIO PEREZ CANET

TRAS UN LARGO SILENCIO .-- (2006) Sabin Egilior

Año 2007 (5)

EL VIAJE INVERSO .-- (2007) LLORENÇ SOLER

LLACH: LA REVOLTA PERMANENT .-- (2007) LLUÍS DANÉS

INVISIBLES .-- (2007) MARIANO BARROSO, ISABEL COIXET, JAVIER CORCUERA, FERNANDO LEÓN DE ARANO y WIN WENDERS

LA MUÑECA DEL ESPACIO .-- (2007) DAVID MONCASI

CAN TUNIS .-- (2007) PACO TOLEDO y GONZÁLEZ MORANDI

EL PRODUCTOR .-- (2007) FERNANDO MENDEZ-LEITE

RESISTENCIA .-- (2007) LUCINDA TORRE

3055 JEAN LEON .-- (2007) AGUSTÍ VILA

MEMORIAS DE UNA GUERRILLERA. LA HISTORIA DE REMEDIOS MONTERO .-- (2007) PAU VERGARA

REYITA .-- (2007) OLIVA ACOSTA y ELENA ORTEGA

GUAJIROS .-- (2007) CIANI MARTÍN

MEMORIA NEGRA .-- (2007) XAVIER MONTANYA

EL SEXO DE LOS DINOSAURIOS .-- (2007) ÓSCAR VEGA

LA OSA MAYOR MENOS DOS .-- (2007) DAVID REZNAK

SEPTIEMBRE .-- (2007) CARLOS BOSCH

LUCIO .-- (2007) AITOR ARREGI GALDÓS y JOSÉ MARI GOENAGA

CARL GUSTAV JUNG .-- (2007) SALOMÓN SHANG

EL VIATGE DE LA LLUM 4º VIATGE .-- (2007) SALOMÓN SHANG

UN OBJETIVO RECORRE LA HABANA .-- (2007) MANUEL NEIRA

LA VENGANZA DEL PROSCRITO .-- (2007) CARLOS BENPAR

EL AÑO DE TODOS LOS DEMONIOS .-- (2007) ANGEL AMIGO

BARCELONA KAPITAL .-- (2007) ÓSCAR SÁNCHEZ

VOCES (CONTRA LA TRATA DE MUJERES) .-- (2007) MABEL LOZANO

EL ARTISTA EMIGRADO .-- (2007) DAVID OREJAS
BARREIROS, MOTOR HUMANO .-- (2007) MARCO BESAS
HERMANOS OLIGOR .-- (2007) JOAN LÓPEZ LLORET
PRÓXIMA ESTACIÓN .-- (2007) ESTELA ILARRAZ
LOS PERDEDORES .-- (2007) DRISS DEIBACK
40 AÑOS Y UN DÍA .-- (2007) SALVADOR DOLZ
SAHARA NO SE VENDE .-- (2007) JOAQUÍN CALDERÓN JIMÉNEZ y LUIS ARELLANO BLASCO
UN MILLÓN DE AMIGOS .-- (2007) FERNANDO MERINERO
LÁGRIMAS DE WAYRONCO .-- (2007) JORGE MEYER
EL HONOR DE LAS INJURIAS .-- (2007) CARLOS GARCÍA-ALIX
A LA SOLEDAD. NUNES .-- (2007) JOSE MARÍA NUNES

A TRAVÉS DEL CARMEL .-- (2007) CLAUDIO ZULIÁN

MADE IN LA.-- (2007) ALMUDENA CARRACEDO (Made in LA es un documental dirigido por una realizadora española (Almudena Carracedo), aunque es de producción estadounidense. Para más información, v. cap. 10)

Año 2008 (3)

BUCAREST, LA MEMÒRIA PERDUDA .-- (2008) ALBERT SOLÉ

EL POLLO, EL PEZ Y EL CANGREJO REAL .-- (2008) JOSE LUIS LÓPEZ-LINARES
NOSALTRES .-- (2008) MOUSSA TOURÉ
JESÚS FRANCO, MANERA DE VIVIR .-- (2008) KIKE MESA
MIRANDO AL CIELO .-- (2008) JESÚS GARAY

LT22 RADIO LA COLIFATA .-- (2008) CARLOS LARRONDO

TITÓN DE LA HABANA A GUANTANAMERA .-- (2008) MIRTHA IBARRA
EL RUMOR DE LA ARENA .-- (2008) DANIEL IRIARTE y JESÚS PRIETO
LA SOMBRA DEL ICEBERG .-- (2008) HUGO DOMENECH y RAÚL MONTESINOS RIEBENBAUER
PIC-NIC .-- (2008) ELOY ENCISO CACHAFEIRO
LA REENCARNACIÓN .-- (2008) SALOMÓN SHANG
UNA CIERTA VERDAD .-- (2008) ABEL GARCÍA ROURE
UTOPIA 79 .-- (2008) JOAN LÓPEZ LLORET
TAPOLOGO .-- (2008) GABRIELA GUTIÉRREZ DEWAR y SALLY GUTIÉRREZ DEWAR
FIRA .-- (2008) SALOMÓN SHANG
AZAÑA .-- (2008) SANTIAGO SAN MIGUEL QUEREJETA
AL FINAL DE LA VIDA .-- (2008) CARLOS BENPAR
COOPERANTES .-- (2008) JOSÉ MANUEL GARCÍA SERRANO
OLD MAN BEBO .-- (2008) CARLOS CARCAS
PRINCESA DE ÁFRICA .-- (2008) JUAN LAGUNA PÉREZ
ROMPE EL DÍA .-- (2008) NATALIA DÍAZ
RIF 1921 (UNA HISTORIA OLVIDADA) .-- (2008) MANU HORRILLO
NÁUFRAGOS, VENGO DE UN AVIÓN QUE CAYÓ EN LAS MONTAÑAS .-- (2008) GONZALO ARIJÓN
HOY EL DÍA SE REPITE DIFERENTE .-- (2008) ÓSCAR MORENO y XAVIER BAIG
SOLTER@S .-- (2008) MIGUEL ÁNGEL ESCUDERO
CUENTO DE LAS DOS ORILLAS .-- (2008) JESÚS ARMESTO
BOOMERANG 11M .-- (2008) ARTURO PRINS

OPERACIÓN FLECHA ROTA .-- (2008) JOSÉ MARÍA HERRERA PLAZA
EL ÚLTIMO TRUCO. EMILIO RUIZ DEL RÍO .-- (2008) SIGFRID MONLEÓN
HISTORIAS DE LAS MONTAÑAS DE LA BRUMA .-- (2008) LARRY LEVENE
PALABRAS QUE VIENEN DEL MAR .-- (2008) ÁNGEL AMIGO
VOCES EN IMÁGENES .-- (2008) ALFONSO SUÁREZ SUÁREZ
EL SOMNI .-- (2008) CHRISTOPHE FARNARIER
CINEMACAT.CAT .-- (2008) ANTONI VERDAGUER
OPERACIÓN URSULA .-- (2008) JOSÉ ANTONIO HERGUETA
EL INFIERNO VASCO .-- (2008) IÑAKI ARTETA
FLORES DE LUNA .-- (2008) JUAN VICENTE CÓRDOBA
CRUZ DELGADO: UN QUIJOTE DE LA ANIMACIÓN ESPAÑOLA .-- (2008) PEDRO GONZÁLEZ
BERMÚDEZ
NADAR .-- (2008) CARLA SUBIRANA
MÓNICA DEL RAVAL .-- (2008) FRANCESC BETRIU
PEPÍN BELLO: INSPIRANDO A LOS GENIOS .-- (2008) TOMÁS STUDER
UN EURO 3,60 LEI .-- (2008) CARLOS IGLESIAS
EL ÚLTIMO GUIÓN: BUÑUEL EN LA MEMORIA .-- (2008) GAIZKA URRESTI y JAVIER ESPADA
MALTA RADIO .-- (2008) MANUEL MENCHÓN
¿QUIERES OIR UNA UTOPIA? .-- (2008) ALEX RUIZ y LUCHO IGLESIAS
HOLLYWOOD CONTRA FRANCO: UNA GUERRA TRAS LA PANTALLA .-- (2008) ORIOL PORTA
ÚLTIMOS TESTIGOS .-- (2008) JOSE LUIS LÓPEZ-LINARES y MANUEL MARTÍN CUENCA
ELOXIO DA DISTANCIA .-- (2008) FELIPE VEGA y JULIO LLAMAZARES
DOS LÁGRIMAS .-- (2008) JOAQUÍN RODRÍGUEZ MOLDENHAVER y PABLO GONZÁLEZ CUEVA
LOS OJOS DE ARIANA .-- (2008) RICARDO MACÍAN
CANTO DEL LOCO-PERSONAS, EL (LA PELICULA) .-- (2008) MARIA PILAR VILLALAIN
ARROPIERO. EL VAGABUNDO DE LA MUERTE .-- (2008) CARLOS BALAGUÉ
LA VIDA LOCA MADE IN USA .-- (2008) CHRISTIÁN POVEDA
LOQUILLO LEYENDA URBANA .-- (2008) CARLES PRATS

Año 2009 (1)

BUZOS HACIENDO SURF .-- (2009) ROGELIO ABRALDES
NOTES AL PEU .-- (2009) ANNA M^a BOFARULL
SOL .-- (2009) JAVIER AGUIRRE
EL AGUA DE LA VIDA .-- (2008) JUAN MANUEL CHUMILLA CARBAJOSA
IMPROVISANDO .-- (2009) GERMÁN RODA
VIVIR DE PIE. LAS GUERRAS DE CIPRIANO MERA .-- (2009) VALENTI FIGUERES
FREAK FREAK SHOW. LA HISTORIA DE UNA FALLA .-- (2009) CRISTIAN FONT y PASCUAL IBÁÑEZ
MI VIDA CON CARLOS .-- (2009) GERMÁN BERGER-HERTZ
LA LLEGENDA .-- (2009) ANTONI SOLÉ
LA SEGUNDA PATRIA .-- (2009) DAVID PALLARES
BENDITO CANALLA, LA VERDADERA HISTORIA DE GENARÍN .-- (2009) NACHO CHUECA
HISTORIA DE UNA FOTO .-- (2009) JOSÉ RAMÓN DA CRUZ y PEDRO COSTA
CATALUÑA-ESPANYA .-- (2009) ISONA PASSOLA

CHUS LAGO: SOLA ANTE EL HIELO .-- (2009) GONZALO CABRERA y MERITXELL NICOLAU
MÁSCARAS .-- (2009) ELISABET CABEZA y ESTEVE RIAMBAU
LA MIRADA DE OUKA LEELE .-- (2009) RAFAEL GORDON
DE FUSIOON A GOSSOS .-- (2009) JOAN SOLER
XAVIER MINA, SUEÑOS DE LIBERTAD. LOS SITIOS DE ZARAGOZA .-- (2009) ALBERT SOLÉ
LOCAS, MARICAS Y PLUMERAS LLENANDO LA TELEVISIÓN .-- (2009) PETER TORO
CHE. UN HOMBRE NUEVO .-- (2009) TRISTAN BAUER
EL CAMPO DE BATALLA .-- (2009) RODOLFO MONTERO PALACIO
CIEN METROS MAS ALLÁ .-- (2009) JUAN LUIS DE NO
SER JOAN FUSTER .-- (2009) LLORENÇ SOLER
HISTORIA DE UN GRUPO DE ROCK .-- (2009) JUANMA BAJO ULLOA
L'ESCAEZU. RECUERDOS DEL 37 .-- (2009) JUAN LUIS RUIZ FERNANDEZ y LUCÍA HERRERA
EL ESFUERZO Y EL ÁNIMO .-- (2009) ARANTXA AGUIRRE
EL CAMÍ DELS SOMNIS .-- (2009) JOAN SOLER
LA PÉRDIDA (LA GENERACIÓN AUSENTE) .-- (2009) ENRIQUE GABRIEL y JAVIER ANGULO
LA NIÑA BLANCA .-- (2009) PEPE GUEVARA FUENTES
CÓMICOS .-- (2009) ANA PÉREZ y MARTA ARRIBAS
CHECKPOINT ROCK .-- (2009) FERMÍN MUGURUZA
GARBO, EL HOMBRE QUE SALVÓ EL MUNDO .-- (2009) EDMON ROCH
ANAS, UNA PELÍCULA INDIA .-- (2009) ENRIC MIRÓ
¿NO QUERÍAIS SABER POR QUÉ LAS MATAN? POR NADA .-- (2009) MERCEDES FERNÁNDEZ-
MARTORELL
DE REPARTO (RETRATO DE UN ACTOR) .-- (2009) SANTIAGO AGUILAR
EL CAMPO DE ARGELERS .-- (2009) FELIP SOLÉ SABATÉ
CAMBIO DE SENTIDO .-- (2009) SERGIO GARCÍA DE LEÁNIZ y VICENTE PÉREZ
MAÇONS ELS FILLS DE LA VÍDUA .-- (2009) SANTIAGO LAPEIRA
DÍA NOCHE .-- (2009) MARCOS MIJÁN PÉREZ
CELULOIDE COLECTIVO .-- (2009) ÓSCAR MARTÍN GARCÍA
RICARDO MUÑOZ SUAY, MEMORIAS DEL OTRO .-- (2009) JORGE DE JUAN
FIESTA. TO FIGHT OR NOT TO FIGHT .-- (2009) LUIS CEREZO
REVOLUCIO #2, RETORN ALS ESCENARIS .-- (2009) CARLES BOSCH
TOM ZÉ ASTRONAUTA LIBERTADO .-- (2009) IGOR IGLESIAS GONZÁLEZ
SEPTIEMBRE DEL 75 .-- (2009) ADOLFO DUFOUR
EL PERDÓN .-- (2009) VENTURA DURALL
CERCA DE TUS OJOS .-- (2009) ELÍAS QUEREJETA
GITANOS DE BUENOS AIRES .-- (2009) XAVIER VILLAVERDE y REGINA ÁLVAREZ
LAS IMÁGENES PERDIDAS. LA OTRA MIRADA .-- (2009) JUAN PINZÁS
THE END OF THE LONELINESS .-- (2009) DANIEL SALAS
SEÑORA DE .-- (2009) PATRICIA FERREIRA
EL ALMA DE LA ROJA .-- (2009) SANTIAGO A. ZANNOU
15.03.09 LA ÚLTIMA OFENSIVA .-- (2009) JOSÉ LUIS SANZ RODRÍGUEZ y JUAN CARRASCAL
YNIGO
ACTOR SIN ÉXITO .-- (2009) CARMELO ESPINOSA
LOS CAMINOS DE LA MEMORIA .-- (2009) JOSÉ LUIS PEÑAFUERTE

TO SHOOT AN ELEPHANT .-- (2009) ALBERTO ARCE y MOHAMMAD RUJAILAH
LA TIERRA HABITADA .-- (2009) ANNA SANMARTÍ
ICH BIN ENRIC MARCO .-- (2009) LUCAS VERMEL y SANTIAGO FILLOL
EL FALSO ORGASMO .-- (2009) JO SOL
SON & MOON: DIARIO DE UN ASTRONAUTA .-- (2009) MANUEL HUERGA
INTROSPECTIVE .-- (2009) ARAM GARRIGA
UN INSTANTE PRECISO .-- (2009) MANUEL HUERGA

Año 2010 (5)

O SEGREDO DA FROUXEIRA .-- (2010) XOSÉ ABAD
PEDRA, PEIXE, RIO (ITAMATATIUA) .-- (2010) IBAN AYESTA
LA BOMBA DEL LICEO .-- (2010) CARLOS BALAGUÉ
UN TREN A PAMPA BLANCA .-- (2010) RODOLFO POCHAT (FITO POCHAT)
ARENA .-- (2010) GÜNTHER SCHWAIGER
ANCLADOS .-- (2010) CARLOTA NELSON
SIMPLEMENTE .-- (2010) JOHN ANDUEZA
UN VIAJE AL MAR MUERTO .-- (2010) CHINO MOYA
ESQUIVAR Y PEGAR .-- (2010) ADÁN ALIAGA y JUANJO GIMÉNEZ
LOS MATERIALES .-- (2010)
¿DÓNDE SE NACIONALIZA LA MAREA? .-- (2010) CARLOS BENPAR
OCÉANOS .-- (2010) JACQUES CLUZAUD y JACQUES PERRIN
PAISAJES INTERIORES .-- (2010) GABRIEL FOLGADO
UN CINE COMO TÚ EN UN PAÍS COMO ÉSTE .-- (2010) CHEMA DE LA PEÑA
FAMILYSTRIP .-- (2010) LLUÍS MIÑARRO
LA ÚLTIMA CIMA .-- (2010) JUAN MANUEL COTELO
HOLIDAYS .-- (2010) VÍCTOR MORENO RODRÍGUEZ
DISNEY A TRAVÉS DEL ESPEJO .-- (2010) EDUARDO SOLER
ESPEJITO, ESPEJITO .-- (2010) MANUEL GARCÍA SERRANO
MOON INSIDE YOU (LA LUNA EN TI) .-- (2010) DIANA FABIÁNOVÁ
MARÍA Y YO .-- (2010) FÉLIX FERNÁNDEZ DE CASTRO
EL NIÑO DE LA MOTO .-- (2010) SERGIO PIERA
MORIR DE DÍA .-- (2010) LAIA MANRESA y SERGI DIES
GUEST .-- (2010) JOSÉ LUIS GUERÍN
TIP & CIA .-- (2010) PAU MARTÍNEZ
CUIDADORES .-- (2010) OSKAR TEJEDOR
AMAREN IDEIA .-- (2010) MAIDER OLEAGA
BICICLETA CULLERA POMA .-- (2010) CARLES BOSCH ARISÓ
LA LLEGADA DE KARLA .-- (2010) KOEN SUIDGEEST
EL PROBLEMA: TESTIMONIO DE PUEBLO SAHARAUI .-- (2010) JORDI FERRER y PABLO VIDAL
BLOW HORN .-- (2010) LLUÍS MIÑARRO
BARCELONA, ABANS QUE EL TEMPS HO ESBORRI .-- (2010) MIREIA ROS
HOW MUCH DOES YOUR BUILDING WEIGH, MR. FOSTER? .-- (2010) NORBERTO LÓPEZ
AMADO y CARLOS CARCAS

MADRES DE LA DROGA .-- (2010) NATALIE JOHANNA HALLA

MEMORIAS ROTAS (LA BALADA DEL COMANDANTE MORENO) .-- (2010) MANANE RODRÍGUEZ

NAGORE .-- (2010) HELENA TABERNA

MERCADO DE FUTUROS .-- (2010) MERCEDES ÁLVAREZ

DIBUJOS DE LUZ .-- (2010) ROBERTO LOZANO BRUNA

ARMENIO .-- (2010) JOSÉ CARRASCO

LAS SABIAS DE LA TRIBU .-- (2010) MABEL LOZANO

YANKUBA .-- (2010) EMANUELE TIZIANI

CIUDAD OCULTA .-- (2010) ANDRÉS BUJARDÓN

HORIZONTE .-- (2010) MERCE SOLÉ VIÑAS

DESCONECTADOS .-- (2010) MANUEL GÓMEZ PEREIRA

ORIUNDOS DE LA NOCHE .-- (2010) JAVIER BALAGUER

CIUDADANO NEGRÍN .-- (2010) CARLOS ÁLVAREZ, IMANOL URIBE, SIGFRID MONLEÓN

HAMMADA .-- (2010) ANNA M^a BOFARULL

AMERIKANUAK .-- (2010) NACHO REIG

AL FINAL DE LA ESCAPADA .-- (2010) ALBERT SOLÉ

TIERRA DE CIERZO/AL ESTE DEL MONCAYO .-- (2010) JORGE NEBRA

MUJERES EN ARMAS .-- (2010) DIEGO MAS TRELLES

JOSÉ Y PILAR .-- (2010) MIGUEL GONÇALVES

POMARÓN Y EL CINE AMATEUR .-- (2010) FRANCISCO RODA

HOMBRES DE CARBÓN .-- (2010) ANTONIO CORRAL

TUDANCOS .-- (2010) RODOLFO MONTERO PALACIO

ASMITA .-- (2010) MARCEL•LÍ PARÉS

ALMACELLES, URBS ILUSTRATI .-- (2010) ÓSCAR SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

GLOBALIZACIÓN .-- (2010) ASSUMPTA RODRÍGUEZ

LA SOMBRA DE EVITA .-- (2010) XAVIER GASSIÓ

SCOUTS .-- (2010) JAVIER LÓPEZ GARCÍA, FRANCISCO JAVIER MENÉNDEZ y MIGUEL ÁNGEL PÉREZ

QUATRE .-- (2010) SALOMÓN SHANG

CUCHILLO DE PALO .-- (2010) RENATE COSTA

MENORES: INFANCIA EN RIESGO .-- (2010) GEMMA LARRÈGOLA y CLARA VINARDELL FLECK

LA INSPIRACIÓN DE VAN GOGH .-- (2010) DANIEL FERRER

Anexo 2. Listado de documentales analizados por capítulo

Se destaca en con subrayado los documentales analizados en profundidad.

CAPÍTULO 7. Análisis de documentales sobre *Denuncia de violaciones de derechos humanos*

La espalda del mundo, Javier Corcuera, 2000

Caminantes, Fernando León de Aranoa, 2001

En el mundo a cada rato, Patricia Ferreira, Pere Joan Ventura, Chus Gutiérrez, Javier Corcuera, Javier Fesser , 2004

Estrellas de la línea, Chema Rodríguez, 2006

Invisibles, Isabel Coixet, Wim Wenders, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso, Javier Corcuera, 2007

CAPÍTULO 8. Análisis de documentales sobre *ETA y el conflicto vasco*

Asesinato en febrero, Eterio Ortega, 2001

La pelota vasca (la piel contra la piedra), Julio Medem, 2003

Perseguidos, Eterio Ortega, 2004

Olvidados, Iñaki Arteta, 2004

Trece entre mil. Una herida abierta, Iñaki Arteta, 2005

CAPÍTULO 9. Análisis de documentales sobre *Inmigración*

Balseros, Carles Bosch, Josep M^a Domenech , 2002

Aguaviva, Ariadna Pujol, 2005

El tren de la memoria. Marta Arribas, Ana Pérez, 2005

Pobladores, Manuel García Serrano, 2006

CAPÍTULO 10. Análisis de documentales sobre *Conflictos laborales*

El efecto Iguazú, Pere Joan Ventura, 2002

200 Km. Discusión 14, 2003

Veinte años no es nada, Joaquín Jordá, 2005

Made in LA. Almudena Carracedo, 2007

CAPÍTULO 11. Análisis de documentales de *Revisión de hechos históricos*

Extranjeros de sí mismos, Javier López Linares y Javier Rioyo, 2000

La guerrilla de la memoria, Javier Corcuera, 2002

Las cajas españolas, Alberto Porlan, 2004

Madrid 11-M: Todos íbamos en ese tren. VVAA, 2004

La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches, Juan Dolz Balaguer, 2004

Santa Liberdade, Margarita Ledo, 2004

La doble vida del faquir, Elisabet Cabeza y Esteve Rimbau, 2005

Noticias de una guerra, Eterio Ortega, 2006

Lucio, Aitor Arregi, José María Goneaga, 2007

Bucarest, la memoria perdida, Albert Solé, 2008

Garbo, el espía. El hombre que salvó el mundo, Edmon Roch, 2009

Al final de la escapada, Albert Solé, 2010

CAPÍTULO 12. Análisis de documentales sobre *Temas sociales*

En construcción, José Luis Guerín, 2001

Suite Habana, Fernando Pérez, 2003

De nens, Joaquín Jordá, 2003

La casa de mi abuela, Adán Aliaga, 2005

Polígono sur (El arte de Las Tres Mil), Dominique Abel, 2006

Septiembres, Carlos Bosch, 2007

A través del Carmel, Claudio Zulián, 2007

La vida loca, Christian Poveda, 2008

Anclados, Carlota Nelson, 2010

Nagore, Helena Taberna, 2010

CAPÍTULO 13. Análisis de documentales sobre *Conflictos bélicos*

Invierno en Bagdag, Javier Corcuera, 2005

Bagdad Rap, Arturo Cisneros, 2005

CAPÍTULO 14. Análisis de documentales sobre *Salud*

Las alas de la vida, Antonio Pérez Canet, 2006

Más allá del espejo, Joaquín Jordá, 2006

¿Qué tienes debajo del sombrero?, Lola Barrera e Iñaki Peñafiel, 2006

Uno por ciento, esquizofrenia, Ione Hernández Sáenz, 2006

LT22 Radio La Colifata, Carlos Larrondo, 2008

María y yo, Félix Fernández de Castro, 2010

Bicicleta Cullera Poma, Carles Bosch, 2010